

Hector
Berlioz

în lumea
cîntului

EDITURA



MUZICALĂ

HECTOR BERLIOZ

ÎN LUMEA CÎNTULUI

**Studii muzicale, apologii, butade
și critici**

**Traducere din limba franceză
de
ILEANA RAȚIU**

**EDITURA MUZICALĂ
București, 1982**

Domnului ERNEST LEGOUVÉ
Membru al Academiei Franceze

Love's labour's lost.
(SHAKESPEARE)

Hostis habet muros...
(VERGILIUS)

I

MUZICA¹

MUZICA, arta de a emoționa prin combinații de sunete oamenii inteligenți și dotați cu ureche specială și experimentată. Definind astfel muzica, recunoaștem că nu o socotim, precum se spune, *făcută pentru toată lumea*. Într-adevăr, oricare i-ar fi condițiile de existență, oricare i-ar fi mijloacele de acțiune, simple sau complexe, blinde sau energice, observatorului obiectiv i-a apărut totdeauna clar că un mare număr de indivizi, neputându-i resimți și înțelege puterea, *nu erau făcuți pentru ea* și, prin urmare, *nici ea nu era făcută pentru ei*.

Muzica este în același timp un sentiment și o știință; ea cere celui care o cultivă, interpret sau compozitor, o inspirație naturală și cunoștințe ce nu se dobândesc decît prin îndelungate studii și profunde meditații. Din îmbinarea științei cu inspirația ia naștere arta. Fără aceste condiții, muzicianul nu va fi decît un artist incomplet, dacă merită să fie numit artist. Marea problemă a întîietății formării fără studiu față de studiu fără organizare, pe care Horațiu n-a îndrăznit s-o soluționeze în ceea ce-i privește pe poeți, ni se pare la fel de dificil de rezolvat pentru muzicieni. Au existat unii oameni cu totul străini de știință, care au dat la iveală instinctiv melodii plăcute și chiar sublime — ca de pildă Rouget de l'Isle și nemuritoarea sa *Marsilieză*; dar din aceste rare scipiri de inspirație, luminînd doar o parte a artei, în timp ce altele, cu nimic mai prejos, rămîn în umbră, rezultă, ținînd seama de natura complexă a muzicii noastre, că în cele din urmă acești oameni nu se pot număra printre muzicieni: EI NU ȘTIU.

Mult mai des se întîlnesc spirite metodice, calme și reci, care — după ce au studiat cu răbdare teoria, după ce au acumulat cunoștințe,

¹ Acest capitol a fost publicat cu aproape douăzeci de ani înainte într-o carte ce nu mai există și din care sînt reproduse în prezentul volum diverse fragmente. Cititorul nu se va supăra, poate, să-l regăsească mai înainte de a ne însoți în studiul analitic, ce-l vom întreprinde, al unor capodopere celebre ale artei muzicale.

și-au exersat îndelung spiritul și au profitat cât au putut de facultățile lor incomplete — reușesc să scrie lucruri ce corespund în aparență ideilor ce circulă în mod obișnuit despre muzică, și satisfac urechea fără să o încînte, și fără să spună nimic nici inimii și nici imaginației. Or, satisfacerea urechii e foarte departe de senzațiile încîntătoare ce le poate percepe acest organ; exaltările inimii și ale imaginației nu sînt la îndemîna oricui; și cum ele se asociază cu una din cele mai vii plăceri senzuale în veritabilele opere muzicale aparținînd tuturor școlilor, acești producători neputincioși trebuie, după părerea noastră, să fie scoși din rîndul muzicienilor: EI NU SIMT.

Ceea ce numim *muzică* este o artă nouă, în sensul că nu seamănă, foarte probabil, decît extrem de puțin cu ceea ce vechile popoare civilizate înțelegeau sub acest nume. De altfel, trebuie să spunem imediat, acest cuvînt avea la ei o accepțiune atît de largă, încît, departe de a însemna simplu, ca azi, arta sunetelor, el se aplica și dansului, mimicii, poeziei, elocinței și chiar colecției tuturor științelor. Presupunînd etimologia cuvîntului *muzică* în cel de *muză* largul înțeles ce i-l confereau cei vechi se explică de la sine; el exprima și trebuia într-adevăr să exprime *acel fapt pe care-l prezidează muzele*. De aici greșelile comise, în interpretările lor, de către mulți comentatori ai antichității. Și totuși, în limbajul actual există o expresie consacrată al cărei înțeles e aproape la fel de general. Spunem: *arta*, vorbind de reunirea produselor inteligenței, fie luată singură, fie ajutată de anumite organe, și de exercițiile corpului înnobilit de spirit. Așa încît cititorul care în două mii de ani va găsi în cărțile noastre această frază devenită titlul a numeroase divagații: „Despre situația artei în Europa secolului XIX” va trebui să-l interpreteze astfel: „Despre situația poeziei, elocinței, muzicii, picturii, gravurii, sculpturii, arhitecturii, acțiunii dramatice, pantomimei și dansului în Europa secolului XIX”. Se vede că doar cu excepția științelor exacte, cărora nu li se aplică, cuvîntul nostru *artă* corespunde perfect noțiunii *muzică* a celor vechi.

Ceea ce era pentru ei arta sunetelor propriu-zisă, nu știu decît foarte aproximativ. Cîteva fapte izolate, istorisite poate cu o exagerare ale cărei exemple analoge se văd zilnic, ideile confuze sau cu totul absurde ale unor filosofi, uneori chiar falsa interpretare a scrierilor lor, ar tinde să-i atribuie o imensă forță, și o asemenea influență asupra moravurilor încît legislatorii ar trebui, în interesul popoarelor, să-i determine evoluția și să-i controleze utilizarea. Fără a ține seama de cauzele ce au contribuit la alterarea adevărului în acest sens, și admițînd că muzica grecilor ar fi produs într-adevăr asupra unor indivizi impresii extraordinare, care nu se datorau nici ideilor exprimate

prin versuri, nici expresiei trăsăturilor sau pantomimei cîntărețului, ci muzicii însăși și doar ei, acest fapt n-ar putea dovedi nicicum că această artă ar fi atins la ei un înalt grad de perfecțiune. Cine nu cunoaște violenta acțiune a sunetelor muzicale, combinate în felul cel mai obișnuit, asupra temperamentelor nervoase, în anumite circumstanțe? După un splendid ospăț, de pildă, cînd, excitat de aclamațiile îmbătătoare ale unei mulțimi de adoratori, de amintirea unui triumf recent, de speranța unor victorii noi, de strălucirea armelor, de cea a frumoaselor slave care-l înconjurau, de ideea voluptății, dragostei, gloriei, puterii, nemuririi, cărora li se adăugau cele ale efectului cărnii de calitate și al vinului, Alexandru, a cărui fire era de altfel atît de impresionabilă, delira la accentele lui Timoteu; ne putem închipui foarte bine că nu i-au fost necesare mari eforturi de geniu cîntărețului ca să acționeze atît de puternic asupra acestei sensibilități ajunse la un stadiu aproape patologic.

Rousseau, citînd exemplul mai modern, al regelui Danemarcei, Erric, pe care anumite cîntece îl înfuriau atît de tare încît își ucidea cei mai buni servitori, subliniază, într-adevăr, că acești nefericiți trebuie să fi fost mult mai puțin sensibili la muzică decît stăpînul lor; altfel și el ar fi putut fi expus aceluiași pericol. Inclinația spre paradoxal a filosofului se vedește și în această ironie spirituală. Fără doar și poate, slujitorii regelui danez erau mai puțin sensibili față de muzică decît suveranul lor! Ce e surprinzător în aceasta? N-ar fi fost mai ciudat altfel? Nu se știe doar că simțul muzical se dezvoltă prin exercițiu? că anumite aptitudini ale sufletului, foarte importante la anumiți indivizi, sînt atît de minore la mulți alții? că sensibilitatea nervoasă este într-o oarecare măsură privilegiul păturilor înalte ale societății, în timp ce păturile inferioare, fie din pricina muncilor manuale cu care se îndeletnicesc, fie din cauza oricărui alt motiv, sînt aproape lipsite de ea? și oare nu pentru că această inegalitate a firilor este de necontestat am restrîns noi atît de mult — definind muzica — numărul oamenilor asupra cărora ea își exercită puterea de influență?

Totuși Rousseau, ridiculizînd astfel istorisirile minunilor făcute de muzica antică, pare că le acordă în alte locuri destul crezămînt ca să plaseze mult deasupra artei moderne această artă antică pe care noi de-abia o cunoaștem și pe care nici el n-o cunoștea mai bine decît noi. Desigur că el trebuie să fi minimalizat mai puțin ca oricine efectele muzicii actuale, căci entuziasmul cu care vorbește pretutindeni de acestea dovedește cît de intens acționau asupra sa. Orice s-ar spune, e suficient să privim în jurul nostru ca să putem cita cu ușurință, în sprijinul puterii muzicii noastre, fapte certe, a căror valoare este cel

puțin egală celei a îndoielnicilor anecdote ale vechilor istorici. De câte ori n-am văzut, în timpul audierii capodoperelor marilor noștri maeștri, ascultători agitați de teribile spasme, plângînd și rîzînd în același timp și manifestînd toate simptomele delirului și ale febrei! Un tînăr muzicant provensal, sub imperiul sentimentelor pasionate pricinuite de *Vestala* lui Spontini, n-a putut suporta ideea de a se reîntoarce în lumea noastră prozaică, la coborîrea din cerul poetic ce tocmai i se deschisese; el preveni prin scrisori pe prietenii săi asupra intenției și, după ce a mai ascultat o dată capodopera, obiect al admirației sale extatice, gîndind pe bună dreptate că atinsese culmea fericirii ce putea dobîndi omul pe pămînt, într-o seară își zbură creierii, la intrarea Operei.

Celebra cîntăreață, doamna Malibran, ascultînd pentru prima oară, la Conservator, Simfonia în *do* minor de Beethoven, fu cuprinsă de asemenea convulsii, încît trebui scoasă din sală. De zeci de ori am văzut, în asemenea ocazii, oameni în toată firea siliți să iasă pentru a nu lăsa pe cei din jur să observe cît de puternice le erau emoțiile. Cît despre cele încercate față de muzică de către autorul acestui studiu, afirm că nimic în lume nu le poate descrie pe deplin celui ce nu le-a simțit. Fără a pomeni afecțiunile morale pe care această artă le-a dezvoltat în mine, și pentru a cita doar impresiile primite și efectele resimțite în chiar momentul executării lucrărilor pe care le admir, iată ce pot declara pe bună dreptate:

La audierea unor anumite lucrări muzicale, forțele mele vitale par să sporească; simt o plăcere delicioasă în care rațiunea nu are nici un amestec; obișnuința analizei naște apoi de la sine admirația; emoția, sporind direct proporțional cu energia sau cu măreția ideilor autorului, produce curînd o stranie agitație în circulația sîngelui; arterele îmi bat cu violență; lacrimile care, de obicei, anunță încheierea stării paroxistice, nu indică decît o stare progresivă, care trebuie cu mult depășită. În cazul acesta, simt mușchii contractîndu-mi-se spasmodic, toate membrele îmi tremură, *picioarele și mîinile parcă sînt de plumb*, nervii vederii și auzului îmi paralizează parcă pe jumătate, nu mai văd nimic, abia mai aud; amețală... semi-leșin... Desigur, senzațiile atît de violente sînt destul de rare și există un contrast puternic ce li se poate opune, cel al *răului efect muzical*, producînd contrariul admirației și plăcerii. Nici o muzică nu acționează mai puternic în acest sens, decît cea al cărei principal defect mi se pare că este platitudinea unită cu falsa expresie. Atunci mă înroșesc ca și cînd mi-ar fi rușine de ceva, mă cuprinde o adevărată indignare, observîndu-mă s-ar putea crede că am fost ultragiât într-un mod de neiertat; pentru a șterge

impresia creată e necesară o revoltă totală, un efort de expulzare în întreg organismul, asemănător sforțurilor vomismentului, când stomacul vrea să respingă o licoare grețoasă. Dezgustul și ura ajung la limită; muzica asta mă scoate din sărite și o resping prin toți porii mei.

Fără îndoială, obiceiul de a-mi camufla sau de a-mi stăpîni sentimentele le lasă foarte rar să se arate în întregul lor; și dacă, în prima mea tinerețe, mi s-a întîmplat uneori să fac altfel, asta s-a datorat numai faptului că, neavînd timp de gîndire, am fost luat pe nepregătite.

Deci muzica modernă n-are ce invidia din punct de vedere al forței la cea a anticilor. Care sînt în prezent modalitățile de acțiune ale artei noastre muzicale? Iată tot ce cunoaștem; și, cu toate că sînt foarte numeroase, nu e exclus ca pe parcurs să se mai descopere încă altele. Ele sînt deci:

MELODIA

Efect muzical produs de diferite sunete auzite *succesiv*, și grupate în fraze mai mult sau mai puțin simetrice. Arta de a înlanțui într-o manieră agreabilă aceste șiruri de sunete diverse, sau de a le da un sens expresiv, nu se învață, ea este un dar al naturii pe care studierea melodiilor preexistente și caracterul specific al indivizilor și al popoarelor îl modifică în mii de feluri.

ARMONIA

Efect muzical produs de diferite sunete auzite *simultan*. Aptitudinile naturale, doar ele, fără îndoială, pot să-l formeze pe marele armonist; totuși cunoașterea grupurilor de sunete ce alcătuiesc *acordurile* (în general considerate agreabile și frumoase), ca și arta de a le înlanțui corect, se studiază pretutindeni cu succes.

RITMUL

Divizarea simetrică a timpului prin sunete. Muzicianul nu primește cunoștințe care să-l ajute să găsească frumoase forme ritmice; facultatea specifică ce-l face să le găsească este una din cele mai rare. Dintre toate părțile componente, ritmul ni se pare a fi astăzi cea mai puțin avansată.

EXPRESIA

Calitate prin care muzica se află în legătură directă de caracter cu sentimentele ce vrea să redea, cu pasiunile ce vrea să inspire. Perceperea acestei legături este extrem de rară; adesea se vede întregul public al unei săli de operă — pe care un singur sunet îndoielnic l-ar indigna imediat — ascultînd fără nemulțumire, și chiar cu plăcere, piese a căror expresie este complet falsă.

MODULAȚIILE

Prin acest cuvînt se înțeleg azi tranzițiile de la o tonalitate sau de la un mod la un mod sau la o tonalitate nouă. Studiul poate contribui mult la învățarea de către muzician a artei de a deplasa astfel cu succes tonalitatea și de a-i modifica structura. În general, cîntecele populare modulează puțin.

INSTRUMENTAȚIA

Constă în a face ca fiecare instrument să execute ceea ce convine cel mai bine naturii sale specifice și efectului ce trebuie să-l producă. În plus, este arta de a grupa instrumentele în așa fel încît să se modifice sunetele unora prin cel al celorlalte, făcînd să rezulte din ansamblu un sunet specific pe care nu l-ar produce niciunul din ele în mod izolat, nici unit cu instrumentele din aceeași specie. Această fațetă a instrumentației este, în muzică, tocmai ceea ce este coloritul în pictură. Puternică, splendidă, chiar exagerată astăzi, ea abia se cunoștea la sfîrșitul secolului trecut. Mai credem, ca și în cazul ritmului, melodiei și expresiei, că studierea modelelor poate să-l facă pe muzician să o stăpînească, dar și că nu se poate obține aceasta cîtuși de puțin fără un talent anume.

PUNCTUL DE PLECARE AL SUNETELOR

Plasînd auditorul la o distanță mai mare sau mai mică de executanți, și îndepărtînd în anumite ocazii instrumentele sonore unele de altele, se obțin, în efectul muzical, modificări ce n-au fost încă suficient studiate.

GRADUL DE INTENSITATE AL SUNETELOR

Anumite fraze și anumite inflexiuni prezentate cu delicatețe sau moderație nu produc absolut nici un efect; ele pot deveni însă foarte frumoase când li se dă forța de emisie ce o reclamă. Interesul acestei metode are rezultate încă mai surprinzătoare: violentînd o idee delicată, nu se obține decît un rezultat ridicol, chiar monstruos uneori.

MULTIPLICITATEA SUNETELOR

Este unul din cele mai importante principii ale emoției muzicale. Instrumentele sau vocile fiind în număr mare și ocupînd o mare suprafață, masa de aer pusă în vibrație crește enorm și atunci undulațiile sale capătă un caracter ce le lipsește în mod obișnuit. Astfel că, într-o biserică ocupată de o mulțime de cîntăreți, dacă unul singur dintre ei se face auzit, oricîtă forță, frumusețe de glas și oricîtă artă ar pune în execuția unei teme simple și lente, dar prea puțin interesantă în sine, el nu va produce decît un efect mediocru; în timp ce, dimpotrivă, aceeași temă reluată, fără prea multă artă, la unison, de toate vocile, va cîștiga imediat o măreție incredibilă.

Aproape toate părțile constitutive ale muzicii pe care le-am amintit aici se pare că au fost utilizate de cei vechi. În general, li se contestă acestora doar cunoașterea armoniei. Un compozitor savant, contemporan cu noi, domnul Lesueur, a devenit, acum patruzeci de ani, oponentul activ al acestei păreri. Iată argumentele adversarilor săi:

„Armonia nu era cunoscută de cei vechi, spun ei, diferite pasaje din lucrările istoricilor lor și o mulțime de documente demonstrează aceasta. Ei nu utilizau decît unisonul și octava. De altfel, se știe că armonia este o invenție care nu urcă mai departe de secolul al optulea. Gama și organizarea tonală a celor vechi nefiind aceeași cu ale noastre — inventate de italianul Guido d'Arezzo — ci foarte asemănătoare cu cele ale cantus planus-ului, care nu este decît o rămășiță a muzicii grecești, este evident pentru orice om specialist în știința acordurilor că acest gen de cîntare, rebel față de acompaniamentul armonic, nu cuprinde decît unisonul și octava.”

S-ar putea replica la aceasta că inventarea armoniei în evul mediu nu dovedește deloc că ea ar fi fost ignorată în secolele anterioare.

Multe cunoștințe umane au fost pierdute și apoi regăsite; și una din cele mai importante descoperiri pe care Europa și-o atribuie, cea a prafului de pușcă, fusese făcută în China cu mult timp înainte. De

altfel, nimic mai puțin probabil ca invențiile lui Guido d'Arezzo să-i fi aparținut, deoarece el însuși citează în scrierile sale numeroase din ele ca lucruri universal acceptate încă înaintea sa. Cît despre dificultatea de a adapta la cantus planus armonia noastră, fără a nega că nici cu formele melodice moderne nu se îmbină în mod mai firesc, existența cîntecului eclesiastic executat contrapunctic pe mai multe voci și, în plus, acompaniat de acordurile orgii în toate bisericile, o dovedește suficient. Să vedem acum pe ce se baza opinia domnului Lesueur.

„*Armonia era cunoscută de cei vechi, spunea el, lucrările poetilor, filosofilor și istoricilor lor o afirmă cu tărie în numeroase ocazii. Aceste fragmente istorice, foarte limpezi, au fost răstălmăcite. Deoarece putem descifra notația grecilor, bucăți întregi din muzica lor, pe mai multe voci acompaniate de diverse instrumente, dovedesc acest fapt. Duete, terțete și coruri, de Sapho, Olymp, Terpandru și Aristoxene etc., fidel transcrise în notele noastre muzicale, vor fi publicate mai târziu. Se va găsi în ele o armonie simplă și clară, în care se folosesc doar cele mai dulci acorduri, și al căror stil este absolut același cu cel al anumitor fragmente de muzică religioasă, compusă în zilele noastre. Gama și sistemul lor tonal sînt perfect identice cu cele ale noastre. Este o greșală din cele mai grave să vezi în cantus planus — monstruoasă tradiție a imnurilor barbare pe care druizii le răcneau în jurul statuii lui Odin, oferindu-i oribile sacrificii — o rămășiță a muzicii grecești. Cîteva cîntări folosite în ritualul bisericii catolice sînt grecești, într-adevăr; și pentru asta le găsim oare bazate pe același sistem ca muzica modernă? Cînd dovezile faptice ar lipsi, cele raționale n-ar fi suficiente pentru a demonstra falsitatea opiniei care refuză celor vechi cunoșterea și utilizarea armoniei? Cum! grecii, acești fii inventivi și civilizați ai ținutului ce a văzut născînd pe Homer, Sofocle, Pindar, Praxiteles, Phidias, Apelles, Zeuxis, acest popor artist care înălța minunate temple pe care timpul nu le-a doborât încă, a cărui daltă tăia în marmură forme umane demne să reprezinte pe zei; acest popor ale cărui opere monumentale servesc drept model poetilor, sculptorilor, arhitecților și pictorilor zilelor noastre să nu fi avut decît o muzică incompletă și barbară ca cea a barbarilor?... Cum! aceste mii de cîntăreți de ambele sexe întreținuți cu mare cheltuială în temple, aceste milioane de instrumente de genuri diverse, pe care le numeau: *Lyra*, *Psalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Maga*, *Barbiton*, *Tes-tudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron* etc., pentru instrumentele cu coarde; *Tuba*, *Fistula*, *Tibia*, *Cornu*, *Lituus* etc., pentru instrumentele de suflat; *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum* etc., pentru instrumentele de percuție, să nu fi fost folosite decît pentru a produce reci și sterile unisoane sau octave sărăcăcioase! Așa ar fi fost silite să cînte împreună harpa și trompeta; s-ar fi înlănțuit*

în mod forțat într-un unison grotesc două instrumente ale căror înfățișări, caractere și efecte diferă atât de mult! Înseamnă a aduce inteligenței și simțului muzical ale unui mare popor o injurie nemeritată, înseamnă a considera întreaga Grece barbară.”

Cam acestea erau argumentele domnului Lesueur. Cît despre faptele citate ca dovezi, nu li se poate opune nimic; dacă ilustrul maestru și-ar fi publicat marea sa lucrare asupra muzicii antice, cu fragmentele de care am vorbit mai sus; dacă ar fi indicat sursele din care s-a inspirat, manuscritele ce le-a cercetat; dacă incredulii ar fi putut să se convingă cu ochii lor că aceste *armonii* atribuite grecilor ne-au fost lăsate moștenire într-adevăr de către ei, atunci fără îndoială domnul Lesueur ar fi câștigat cauza pentru care a pledat atât cu o perseverență și o convingere de nezduncinat. Din nefericire, el n-a făcut-o și, cum dubiul în această problemă este încă foarte posibil, vom discuta dovezile de raționament aduse de domnul Lesueur cu imparțialitatea și atenția ce-am acordat examinării ideilor adversarilor săi. Îi vom replica deci:

Cantus planus pe care dumneavoastră îl considerați barbar nu este la fel de sever judecat de toți muzicienii actuali; dimpotrivă, adesea el li se pare impregnat de o rară severitate și grandoare. Sistemul tonal în care sînt scrise aceste imnuri, și pe care-l condamnați, este frecvent folosit azi. Numeroase cîntece populare, pline de expresie și naivitate, sînt lipsite de *sensibilă*, și prin urmare scrise în sistemul tonal al cantus planus-ului*. Altele, ca de pildă melodiile scoțiene, aparțin unei scări muzicale mult mai ciudate încă, deoarece treptele IV și VII ale gamei noastre lipsesc**. Și totuși, ce poate fi mai proaspăt și mai energic uneori decît aceste melodii ale munților? Să declari barbare forme contrare obișnuințelor noastre nu înseamnă să dovedești că o educație diferită de cea care am primit-o n-ar putea să ne schimbe părerile în ce le privește. În plus, fără a ajunge să considerăm Grecia un ținut barbar, să admitem totuși că muzica ei, comparată cu a noastră, se afla încă la vîrsta copilăriei: contrastul dintre acest stadiu imperfect al unei arte speciale și splendoarea altor arte care n-au nici o legătură cu ea, nici un fel de raport, nu este deloc inadmisibil. Raționamentul ce ar încerca să nege existența acestei anomalii este vechi cît lumea și se știe că în numeroase circumstanțe a dus la concluzii pe care faptele le-au dezmințit apoi cu o brutalitate exasperantă.

Argumentul că ar fi imposibil de imaginat să cînte împreună, la unison sau la octavă, instrumente cu naturi atât de diferite ca o liră, o trompetă și o tobă, este nefondat; căci, iată, această îmbinare instru-

* Ele aparțin de fapt sistemului modal (n. tr.).

** Autorul se referă la scara pentatonică (n. tr.).

mentală poate oare fi realizată? Sigur că da, iar muzicienii actuali o pot utiliza cînd doresc. Nu este deci nimic extraordinar în faptul că a fost admisă la popoare cu o artă limitată la mijloace de expresie primitive.

Cît despre superioritatea muzicii noastre asupra muzicii antice, ea pare perfect justificată. Fie că anticii au cunoscut armonia, fie că au ignorat-o, adunînd la un loc ideile partizanilor celor două opinii contrare asupra naturii și mijloacelor artei lor, se poate obține clar următoarea concluzie:

Muzica noastră conține pe cea a anticilor, dar a lor n-o conține pe a noastră; cu alte cuvinte, putem reproduce cu ușurință efectele muzicii antice, și în plus un număr infinit de alte efecte nicidec cunoscute de ea și care deci îi erau imposibil de redat.

Nu am spus încă nimic despre arta sunetelor în Orient; și iată de ce: tot ce ne-au relatat călătorii, în această privință, se limitează la copilării nedesluite și fără nici o legătură cu concepția noastră despre muzică. Cel puțin în ce privește informațiile deja obținute, trebuie să privim muzica, la orientali, ca un zgomot grotesc, analog celui pe care-l produc copiii cînd se joacă¹.

¹ De cînd au fost scrise aceste rînduri am avut ocazia, în Franța și în Anglia, să ascultăm muzicanți arabi, chinezi și persani, și tot ce am putut afla asupra cîntecelor, asupra instrumentelor lor, ca și din întrebările ce le-am adresat unora dintre ei care vorbeau franțuzește, totul ne-a întărit convingerea în această privință.

II

STUDIU CRITIC AL SIMFONIILOR LUI BEETHOVEN

Sînt treizeci și șase sau treizeci și șapte de ani de cînd, în concertele spirituale de la Operă s-au inclus lucrările lui Beethoven, pe atunci complet necunoscute în Franța. Azi nu s-ar putea concepe dezaprobară cu care a fost întîmpinată imediat această muzică admirabilă, de către majoritatea artiștilor. Totul li se părea bizar, incoherent, difuz, plin de modulații aspre, de armonii sălbatice, lipsit de melodie, cu o expresie exagerată, prea gălăgios, și de o groaznică dificultate. Domnul Habeneck, pentru a face față exigențelor oamenilor de gust care conduceau pe atunci Academia regală de muzică, se văzu forțat să opereze, în aceste aceleași simfonii a căror execuție la Conservator a organizat-o și a dirijat-o, mai tîrziu, cu atîta grijă, tăieturi monstruoase, cum și-ar putea permite cineva să facă cel mult într-un balet de Gallemborg sau într-o operă de Gaveaux. Fără aceste *corecturi*, lui Beethoven nu i s-ar fi acordat onoarea să figureze, între un solo de fagot și un concert de flaut, în programul concertelor spirituale. La prima audiție a pasajelor indicate cu creion roșu, Kreutzer a luat-o la fugă astupîndu-și urechile, și avu nevoie de tot curajul său pentru a se decide, la celelalte repetiții, să asculte *ce mai rămînea* din simfonia în *re*. Să nu uităm că opinia domnului Kreutzer asupra lui Beethoven era cea a celor 99% din muzicienii Parisului acelei epoci și că, fără eforturile depuse de neînsemnata fracțiune care avea o părere opusă, cel mai mare compozitor al timpurilor moderne ne-ar fi probabil încă și azi abia cunoscut. Faptul execuției fragmentelor lui Beethoven la Operă era deci de mare importanță; putem să afirmăm aceasta, deoarece fără el, foarte probabil, societatea Conservatorului nu s-ar fi constituit. Trebuie să i se mulțumească pentru această frumoasă instituție acestui mic număr de oameni inteligenți și publicului. Într-adevăr, publicul, publicul adevărat, *cel care nu e înregimentat în nici o gașcă*, nu apreciază decît din sentiment, și nu conducîndu-se după idei strîmte, teoriile ridicole ce și le-a format asupra artei; acel public — care se înșeală adesea fără să vrea, pentru că de multe ori i se întîmplă să revină asupra propriilor sale decizii — a fost izbit din

prima clipă de cîteva din extraordinarele calități ale lui Beethoven. El nu a întrebat dacă anume modulație era în legătură cu o alta anume, dacă unele armonii erau admise de *magisteri*, nici dacă *era permis* să se folosească anumite ritmuri necunoscute încă; el a observat numai că aceste ritmuri, aceste armonii și aceste modulații, împodobite de o melodie nobilă și pasionată, și îmbrăcată într-o instrumentație puternică. Îl impresionau teribil și într-un mod cu totul nou. Mai era ceva necesar ca să-i stîrnească aplauzele? Publicul nostru francez nu simte decît la mari intervale de timp via și arzătoarea emoție ce-o poate produce arta muzicii; dar cînd i se întîmplă să fie într-adevăr mișcat, nimic nu egalează recunoștința sa pentru artistul care i-a provocat-o, oricum ar fi el. De la prima sa apariție, celebrul Allegretto în *la* minor din Simfonia VII, pe care îl intercalaseră între părțile celei de-a doua, *pentru a face să fie tolerat restul*, a fost deci apreciat la adevărata sa valoare de către auditoriul concertelor spirituale. Stalul, în totalitate, îl receră cu strigăte puternice și, la a doua execuție, un succes aproape egal întîmpină prima parte și scherzoul Simfoniei în *re*, care la prima audiție fuseseră prea puțin gustate. Interesul evident pe care publicul începu să-l manifeste de atunci pentru Beethoven spori forțele apărătorilor săi, reduse, dacă nu la tăcere, cel puțin la inactivitate majoritatea detractorilor săi și, încetul cu încetul, datorită acestor lumini crepusculare ce anunțau clarvăzătorilor din ce parte urma să răsară soarele, nucleul crescă și se ajunse să se întemeieze, aproape numai pentru Beethoven, minunata societate a Conservatorului, astăzi aproape fără rival în lumea întreagă.

Vom încerca să facem analiza simfoniilor acestui mare maestru, începînd cu prima, pe care orchestra Conservatorului o execută atît de rar.

I

SIMFONIA ÎN DO MAJOR

Această lucrare, prin forma sa, prin stilul său melodic, prin sobrietatea sa armonică și instrumentația sa, se distinge cu totul de celelalte compoziții ale lui Beethoven ce i-au succedat. Autorul, scriînd-o, a rămas în mod evident sub influența ideilor lui Mozart, pe care le-a dezvoltat uneori, și pretutindeni le-a imitat cu ingeniozitate. În prima și a doua parte, totuși, se ivesc din cînd în cînd cîteva ritmuri de

care, e adevărat, a uzat autorul lui *Don Juan*, dar foarte rar și într-un fel mai puțin pregnant. Primul *allegro* are ca temă o frază de șase măsuri care, fără a avea în sine nimic caracteristic, devine apoi interesantă prin arta cu care este tratată. Îi urmează o melodie epizodică, cu un stil puțin distins; și, cu ajutorul unei semicadențe repetate de trei sau patru ori, ajungem la un desen al instrumentelor de suflat în imitații la cvartă, pe care sîntem cu atît mai uimiți să-l găsim acolo, cu cît fusese deja folosit adesea în numeroase uverturi de opere franțuzești.

Andantele conține un acompaniament de timpani în *piano*, care astăzi pare ceva foarte comun, dar unde trebuie recunoscută totuși promisiunea efectelor surprinzătoare pe care Beethoven le-a produs mai tîrziu, cu ajutorul acestui instrument puțin sau prost utilizat de predecesorii săi. Această parte este plină de farmec, tema ei este grațioasă și foarte potrivită dezvoltărilor fugate prin care autorul a știut să obțină din ea un profit atît de ingenios.

Scherzo-ul este întîiul născut din această familie de fermecătoare glume (*scherzi*), a cărei formă a inventat-o Beethoven, i-a determinat mișcarea, și pe care l-a substituit în aproape toate lucrările sale instrumentale menuetului lui Mozart și al lui Haydn, al cărui tempo este de două ori mai puțin rapid și al cărui caracter e total diferit. Acesta este de o prospețime, de o vioiciune și o grație alese. Este singura adevărată noutate a acestei simfonii, lipsită cu desăvîrșire de ideea poetică — atît de mare și generoasă în majoritatea lucrărilor ulterioare. Este o muzică admirabil alcătuită, clară, vie, dar lipsită de accente și uneori rece, ca în rondo-ul final, de exemplu, adevărată joacă muzicală; într-un cuvînt, aici Beethoven nu e prezent. Urmează să-l găsim mai tîrziu.

II

SIMFONIA ÎN RE

În aceasta totul este nobil, energic și mîndru; introducerea (*largo*) e o capodoperă. Cele mai frumoase efecte se succed aici extrem de clar și totdeauna într-un fel neașteptat; melodia este de o solemnitate impresionantă care, încă de la primele măsuri, impune respect și predis-pune la emoție. Ritmul se arată de pe acum mai îndrăzneț, orchestrația

mai bogată, mai sonoră și mai variată. Cu acest *adagio* se leagă un *allegro con brio* de o vervă antrenantă. Grupetul, ce se întâlnește în prima măsură a temei expuse la început de viole și violonceli în unison, este reluat apoi în mod izolat, pentru a forma fie progresii în *crescendo*, fie imitații între instrumentele de suflat și cele cu coarde, care au cu toate o fizionomie pe cât de nouă, pe atât de vie. În centru se află o melodie executată, în prima ei jumătate, de clarinete, corni și fagoți, și terminată în *tutti* de restul orchestrei, a cărei bărbătească energie este subliniată încă mai mult prin fericita alegere a acordurilor ce o acompaniază. *Andantele* nu mai este tratat ca în prima simfonie; el nu se compune dintr-o temă prelucrată în imitații canonice, ci dintr-o melodie pură și candidă, expusă mai întâi simplu, doar de cvartetul de coarde, apoi brodat cu o rară eleganță, cu pasaje ușoare al căror caracter nu se îndepărtează niciodată de sentimentul de tandrețe care formează trăsătura caracteristică a ideii principale. Este imaginea cuceritoare a unei fericiri pure abia întunecată de câteva rare accente de melancolie. *Scherzo*-ul este tot atât de vesel în capricioasa sa fantezie, pe cât de complet fericit și calm a fost *andantele*; căci în această simfonie totul este senin, pînă și elanurile războinice ale primului *allegro* sînt cu totul lipsite de violență; în el nu se poate vedea decît ardoarea juvenilă a unei inimi nobile în care s-au păstrat intacte cele mai frumoase iluzii ale vieții. Autorul mai crede încă în gloria nemuritoare, în dragoste, în devotament... Și ce destindere în veselia sa! cât de spiritual este! Ascultînd aceste diverse instrumente ce-și dispută fragmente dintr-un motiv pe care niciunul dintre ele nu-l execută în întregime, dar din care fiecare se colorează astfel cu mii de nuanțe diverse, trecînd de la unul la altul, parcă ai asista la jocurile feerice ale grațioaselor creaturi ale lui Oberon. Finalul este în același gen; este un al doilea *scherzo* în doi timpi, al cărui caracter glumeț este poate ceva mai fin și mai spiritual.

III

SIMFONIA EROICĂ

Se face o mare greșală omițîndu-se inscripția plasată de compozitor la începutul acesteia. Lucrarea este intitulată *Simfonie eroică pentru a omagia amintirea unui mare om*. Se vede deci că aici nu e cîtuși de puțin vorba de bătălii și nici de marșuri triumfale, așa cum multe per-

soane, înșelate de mutilarea titlului, trebuie să se aștepte, ci dimpotrivă, de idei grave și profunde, de amintiri melancolice, de ceremonii impunătoare prin grandoarea și tristețea lor, într-un cuvânt, de *discursul funebru* închinat unui erou. Cunoscut puține exemple în muzică cu un stil în care durerea să fi știut să păstreze în mod constant forme atât de pure și o asemenea noblete de expresie.

Prima parte este în trei timpi și într-o mișcare aproape egală cu cea a valsului. Și totuși ce poate fi mai dramatic decât acest *allegro*? Tema energică pe care se bazează, la început nu se prezintă în întregul ei. Contrar obișnuinței, autorul ne-a lăsat doar să întrevădem ideea sa melodică; aceasta nu se arată cu întreaga ei strălucire decât după un pasaj de câteva măsuri. Ritmul este extrem de pregnant prin frecvența sincopelor și prin combinațiile măsurii binare, azvîrlite, prin accentuarea timpilor slabi, în măsura ternară. Când acestui ritm agitat vin să i se alăture încă anumite disonanțe aspre, ca cea pe care o găsim spre mijlocul celei de-a doua reluări, unde viorile prime lovesc pe *fa* natural acut de *mi* natural, cvintă a acordului lui *la* minor, nu-ți poți stăpîni o reacție de spaimă față de această imagine de furie sălbatică. Este vocea disperării și aproape a miniei. Poți doar să-ți pui întrebarea: De ce această disperare? de ce această minie? Nu-i poți descoperi cauza. Orchestra se calmează dintr-o dată în măsura următoare; s-ar spune că, zdrobită de tulburarea ce a simțit-o, puterile îi scad cu totul în mod brusc. Urmează apoi fraze mai domoale, în care regăsim tot ce poate face amintirea să se nască într-un suflet, ca dureroasă înduioșare. Imposibil de descris, sau măcar de indicat, multitudinea aspectelor melodice și armonice în care Beethoven își înveșmîntează tema; ne vom mulțumi să indicăm totuși unul de o excesivă ciudățenie, care a provocat multe discuții și pe care editorul francez l-a corectat în partitură, gîndind că a fost o greșală de tipar, dar care a fost repus la loc după o documentare mai amplă: doar viorile prime și secunde mențin în tremolo secunda mare și *bemol*—*la bemol*, fragment din acordul de septimă dominantă al lui *mi bemol*, cînd un corn, care pare să greșească și să intre cu patru măsuri mai devreme, vine să intoneze cu curaj începutul temei principale care se desfășoară exclusiv pe notele *mi*, *sol*, *mi*, *si*. Se înțelege ce efect straniu trebuie să producă această melodie formată din cele trei note ale acordului de tonică, împreună cu cele două note disonante ale acordului de dominantă, cu toate că depărtarea dintre voci îi slăbește mult efectul neplăcut; dar, în momentul în care urechea e gata să se revolte împotriva unei asemenea anomalii, un *tutti* viguros face să amuțească cornul și, terminîndu-se în *piano* pe acordul de tonică, permite violoncelelor să reintre, intonînd întreaga temă pe armonia ce i se potrivește.

Privind la suprafață doar, e greu să găsești o justificare serioasă acestui capriciu muzical¹. Se spune că autorul ținea totuși mult la el; se povestește chiar că, la întâia repetiție a acestei simfonii, domnul Ries, care asista, strigă oprind orchestra: „Prea devreme, prea devreme, cornul a greșit!” și că, drept recompensă pentru zelul său, el primi din partea lui Beethoven furios o dojană dintre cele mai vii.

Nici o altă ciudățenie de acest fel nu mai există în restul partiturii. Marșul funebru e o întreagă dramă. Parcă ar cuprinde transpunerea frumoaselor versuri ale lui Vergiliu, descriind convoiul tânărului Pallas:

*Multa quae praeterea Laurentis praemia pugnae
Adgerat, et longo praedam jubet ordine duci.
Pos bellator equus, positus insignibus, Æthon
It lacrymans, guttis que humectat grandibus ora.*

Încheierea, mai ales, emoționează puternic. Tema marșului reapare, dar în fragmente întrerupte de pauze și fără alt acompaniament decât trei lovituri *pizzicato* de contrabas; și când aceste fișii ale lugubrei melodii, singure, nude, sfărîmate, sparte, șterse, au coborât una câte una pe tonică, instrumentele de suflat scot un strigăt, ultim adio al luptătorilor, adresat camaradului lor de arme, și întreaga orchestră se stinge pe un punct de orgă *pianissimo*.

Partea a treia e intitulată *scherzo*, ca de obicei. Cuvîntul italian înseamnă joc, glumă. La prima vedere e mai greu de imaginat cum poate figura un asemenea gen de muzică în această compoziție epică. Ca să poți concepe așa ceva, trebuie să asculți. Într-adevăr, este chiar ritmul, mișcarea *scherzo*-ului; sînt totuși jocuri, dar adevărate jocuri funebre, în fiecare moment întunecate de gânduri îndoliate, jocuri ca cele pe care luptătorii *Iliadei* le celebrau în jurul mormintelor comandanților lor.

Pîna și în evoluțiile cele mai pline de fantezie ale orchestrei sale, Beethoven a știut să mențină culoarea gravă și sumbră, tristețea profundă ce trebuia să domine în mod firesc într-un astfel de subiect. Finalul nu este decât o dezvoltare a aceleiași idei poetice. Un pasaj cu o instrumentație foarte curioasă se face remarcat la început, arătînd întregul efect ce poate rezulta din opunerea unor timbruri diferite. Este un *si bemol* intonat de viori și reluat imediat de flaute și oboaie ca într-un ecou. Cu toate că sunetul se emite pe aceeași treaptă a scării muzicale, în aceeași mișcare și cu o forță egală, din acest dialog rezultă totuși o

¹ Dintr-o anumită perspectivă, chiar dacă e vorba aici într-adevăr de o intenție a lui Beethoven, și chiar dacă e ceva adevărat în anecdotele ce circulă pe acest subiect, trebuie să recunoaștem că acest capriciu e o absurditate.

diferență atît de mare între sunete, încît nuanța ce le distinge poate fi comparată cu cea care separă *albastrul* de *violet*. Asemenea rafinamente sonore erau total necunoscute înainte de Beethoven; lui i le datorăm.

Finalul, atît de variat, este totuși alcătuit în întregul său pe o temă fugată foarte simplă; autorul a construit apoi, pe baza aceleiași teme, în afară de mii de detalii ingenioase, două alte teme dintre care una de o mare frumusețe. Nu se poate observa, după turnura melodiei, că ea a fost, cum s-ar spune, extrasă dintr-o alta. Expresia ei, dimpotrivă, este mult mai atrăgătoare, ea fiind incomparabil mai grațioasă decît tema primitivă, al cărei caracter este mai degrabă cel al unui bas, pe care-l înlocuiește cu succes. Această temă reapare, cu puțin înainte de încheiere, într-o mișcare mai lentă și cu o altă armonie care îi sporește tristețea. Eroul merită cu prisosință lacrimile. După aceste ultime regrete adresate memoriei sale, poetul părăsește elegia pentru a intona cu entuziasm imnul gloriei. Deși cam laconică, această perorație e plină de strălucire; ea încoronează în mod demn monumentul muzical. Beethoven a scris poate lucruri mai surprinzătoare decît această simfonie, multe din celelalte compoziții ale sale impresionează mult mai puternic publicul, dar, trebuie totuși să se recunoască, Simfonia Eroica este atît de plină de idei, atît de expresivă, stilul său e atît de viu, atît de elevat și forma sa atît de poetică, încît ea se ridică la nivelul celor mai bune opere ale autorului. Un sentiment de tristețe gravă și, ca să zicem așa, antică mă subjugă totdeauna în timpul execuției acestei simfonii; dar publicul pare prea puțin impresionat de ea. Desigur, trebuie regretată neșansa artistului care, pradă unui asemenea entuziasm, nu s-a putut face suficient înțeles nici măcar de către un auditoriu ales, pentru a-l înălța la nivelul inspirației sale. Cu atît mai trist, cu cît acest același auditoriu, în alte circumstanțe, se ambalează, vibrează și plînge la unison cu el; este cuprins de o pasiune adevărată și foarte vie pentru unele din compozițiile sale, admirabile și ele, e adevărat, totuși nu mai frumoase decît aceasta; el apreciază la justa lor valoare *Allegretto* în *la* minor din Simfonia a șaptea, *Allegretto scherzando* dintr-a opta, finalul celei de-a cincea, *scherzo*-ul celei de-a noua; el pare chiar foarte impresionat de marșul funebru al simfoniei de care vorbim aici (Eroica); dar în ce privește prima mișcare, imposibil să ne facem vreo iluzie, am observat-o de acum mai mult de douăzeci de ani, publicul o ascultă aproape impasibil; el vede în ea o compoziție savantă și cu o destul de mare vervă; mai mult ... nimic. Nici o filosofie nu e valabilă în acest caz; degeaba ne-am spune că așa se întîmplă pretutindeni cu toate operele elevate ale spiritului, că emoția poetică are cauze secrete și incalculabile, că sentimentul anumitor frumuseți, cu care sînt dotați cîtiva indivizi, lipsește cu desăvîrșire celor mulți, chiar că ar fi imposibil să se întîmple altfel ... Toate acestea nu consolează, toate acestea nu calmează indig-

narea firească, involuntară, absurdă dacă vrei, care umple sufletul, când vede o minune disprețuită, o atât de nobilă compoziție pe care mulțimea o privește fără s-o vadă, o ascultă fără s-o audă și pe care o lasă să treacă pe lângă ea aproape fără să întoarcă privirea, ca și când ar fi vorba de un lucru mediocru și banal. Oh! e groaznic să-ți spui, și chiar cu o nemiloasă certitudine: Ceea ce găsesc frumos este *frumosul* meu, dar poate că nu va fi și al celui mai bun prieten al meu; cel ale cărui preferințe coincid de obicei cu ale mele va fi impresionat într-un cu totul alt mod; s-ar putea ca opera ce mă copleșește, care-mi provoacă febră, mă face să vărs lacrimi, să-l lase indiferent, sau chiar să-i displacă, să-l enerveze...

Cei mai mulți dintre marii poeți nu ascultă muzică sau nu gustă decât melodiile triviale și puerile; multe spirite înalte care își închipuie că o iubesc, nici măcar n-au habar de emoțiile ce le poate provoca. Sînt adevăruri triste, dar adevăruri palpabile, evidente, a căror recunoaștere numai anchilozarea anumitor sisteme poate să o împiedice. Am văzut o cățelușă care urla de plăcere când auzea terța mare cîntată pe dublă coardă de o vioară; a făcut niște pui asupra cărora nici terța, nici cvinta, nici sexta, nici octava, nici orice acord consonant sau disonant n-au produs niciodată nici cea mai mică impresie. Publicul, de orice fel ar fi el, este totdeauna, față de marile creații muzicale, ca această cățelușă și puii ei. El are anumiți nervi ce vibrează la anumite rezonanțe, dar această constituție — oricît de imperfectă — fiind în mod inegal repartizată și modificată la nesfîrșit, e aproape o nebunie să te bizui pe anumite mijloace artistice mai mult decât pe altele, pentru a acționa asupra lui și, prin urmare, compozitorul n-are nimic mai bun de făcut decât să-și asculte orbește propria simțire, resemnîndu-se dinainte în fața capriciilor norocului. Într-o zi când tocmai se executase simfonia cu cor, ies din Conservator cu trei sau patru melomani.

— Cum găsiți această lucrare? mă întreabă unul dintre ei.

— Imensă! magnifică! zdrobitoare!

— Ciudat, m-am plictisit de moarte. Dar dumneavoastră? adaugă el, adresîndu-se unui italian...

— Oh! o găsesc de neînțeles sau, mai degrabă, insuportabilă; nu are pic de melodie... De altfel, iată, multe jurnale vorbesc despre asta; să citim:

— Simfonia cu cor a lui Beethoven reprezintă punctul culminant al muzicii moderne; arta n-a produs încă nimic ce i se poate compara în ceea ce privește noblețea stilului, mărirea planului și perfecțiunea detaliilor.

(*Un alt jurnal*) — Simfonia cu cor a lui Beethoven este o monstruozitate.

(*Un altul*) — Această lucrare nu e total lipsită de idei, dar ele sînt prost alcătuite și nu formează decît un tot incoerent și lipsit de farmec.

(*Și altul*) — Simfonia cu cor de Beethoven conține pasaje admirabile, totuși se observă că autorului îi lipsea inspirația și că, imaginația sa vlăguită nemaiputînd să-l susțină, el s-a uzat în eforturi adesea încununate cu succes pentru a suplini inspirația cu meșteșugul. Cele cîteva fraze care se găsesc în lucrare sînt tratate cu abilitate și dispuse într-o ordine perfect clară și logică. Pe scurt, este o lucrare foarte interesantă a unui *geniu obosit*.

Cine are dreptate? cine greșește? toți și niciunul. Fiecare are dreptate în felul său; ce e frumos pentru unul nu e pentru celălalt, doar pentru că unul a fost impresionat în timp ce celălalt a rămas impasibil, pentru că primul a simțit o vie bucurie și al doilea o mare oboseală. Ce poți face? ... nimic ..., dar e îngrozitor; aș prefera să fiu nebun și să cred în frumosul absolut.

IV

SIMFONIA ÎN SI BEMOL

Aici Beethoven părăsește cu totul oda și elegia, ca să revină la stilul mai simplu și mai senin, dar nu mai puțin dificil, poate, al celei de-a doua simfonii. Caracterul acestei partituri e în general viu, alert, vesel sau de o duioșie celestă. În afară de *Adagio*-ul meditativ, care-i servește drept introducere, prima parte e aproape în întregime consacrată bucuriei. Motivul cu note detașate, cu care începe *Allegro*-ul, nu e decît o canava pe care autorul răspîndește apoi alte teme melodice mai reale care fac ca ideea în aparență principală a începutului să treacă în planul secund.

Acest procedeu, deși bogat în rezultate stranii și interesante, fusese deja folosit de Mozart și Haydn, cu un succes egal. Dar în partea a doua a aceluiași *Allegro* se află o idee cu adevărat nouă, ale cărei prime măsuri captivează atenția și care, după ce a antrenat spiritul auditorului în evoluțiile sale misterioase, îl uimește prin concluzia neașteptată. Și iată în ce constă ea: după un *tutti* destul de viguros, viorile prime fărîmițînd prima temă, formează un dialog *pianissimo* cu viorile secunde, dialog care duce la acordul de septimă dominantă al tonali-

tății *si* natural; fiecare din acordurile intonate este întrerupt de două măsuri de pauză susținute doar de un ușor tremolo de timpani pe *si bemol*, enarmonica terței mari a fundamentalei *fa diez*. După două asemenea combinații armonice, timpanii tac, pentru a permite instrumentelor cu coarde să murmure ușor alte fragmente ale temei și să ajungă, printr-o nouă modulație enarmonică, pe acordul de *si bemol* în răsturnarea a doua. Timpanii, reluând atunci același sunet care, în loc să fie o sensibilă, ca în primul caz, este o veritabilă tonică, își continuă tremolo-ul timp de vreo 20 de măsuri. Caracterul de tonică al acestui *si bemol*, foarte puțin perceptibil la început, crește pe măsură ce se prelungește tremolo-ul; apoi celelalte instrumente, schițând mici pasaje neterminate de-a lungul intervenției lor, ajung împreună cu murmurul continuu al timpanului la un *forte* general în care acordul perfect al lui *si bemol* cuprinde în cele din urmă toată orchestra cu întreaga sa măreție. Acest uimitor *crescendo* este unul dintre lucrurile cele mai bine inventate pe care le cunoaștem în muzică; nu poate fi comparat decât cu cel ce încheie *scherzo*-ul Simfoniei în *do* minor. Și încă acesta din urmă, cu tot efectul său enorm, cuprinde o scară mai puțin vastă, pornind de la *piano*, pentru a ajunge la explozia finală, fără a părăsi tonalitatea principală; pe câtă vreme cel de care tocmai am amintit pornește din *mezzo-forte*, se pierde apoi o clipă într-un *pianissimo* cu armonii a căror culoare este mereu vagă și nehotărâtă, ca după aceea să apară cu acorduri ale unei tonalități mai clare și să izbucnească numai în momentul în care norul ce voala această modulație este complet risipit. Parcă ar fi un fluviu ale cărui ape liniștite dispar deodată și nu reapar din straturile subterane decât pentru a se arunca cu zgomot în cascadă înspumată.

Adagio-ul scapă analizei... Forma sa e atât de limpede, expresia melodiei e atât de îngerească și de o atât de irezistibilă tandrețe, încât minunata artă a realizării dispăre cu totul. Încă de la primele măsuri ești cuprins de o emoție care în cele din urmă te copleșește prin intensitatea ei; această sublimă pagină a titanului muzicii nu poate fi asemuită decât cu opera titanilor poeziei. Într-adevăr, nimic mai asemănător cu impresia produsă de acest *adagio* decât cea resimțită de citirea înduioșătorului episod al Francescăi da Rimini, din *Divina Comoedia*, a cărei poveste Vergiliu n-o poate asculta decât plângând în hohote, și care, la ultimul vers îl face pe Dante să se prăbușească precum se prăbușește un corp neînsuflețit. Această bucată pare să se fi născut dintr-un suspin al arhanghelului Mihail într-o zi în care, cuprins de un acces de melancolie, contempla universul, în picioare, în pragul empireului.

Scherzo-ul constă aproape în întregime în fraze ritmate de doi timpi, constrânse să intre în combinații ale măsurii *ternare*. Acest procedeu, utilizat frecvent de Beethoven, conferă mult nerv stilului; înche-

ierile melodice devin prin aceasta mult mai vioaie și mai neașteptate; iar, pe de-altă parte, aceste ritmuri în contratimp au ele însele un farmec foarte personal, cu toate că este greu de explicat. Se observă cu plăcere cum măsura astfel fărîmitată se întregește la sfîrșitul fiecărei perioade, iar linia discursului muzical, întrucîtva întreruptă, dobîndește totuși o încheiere satisfăcătoare, o completă rezolvare. Tema trio-ului, îndreptată instrumentelor de suflat, are o prospețime cuceritoare; mișcarea ei e mai lentă decît restul scherzo-ului și simplitatea sa apare încă mai elegantă din opoziția cu micile fraze pe care coardele le suprapun armoniei, ca tot atîtea tachinării drăguțe. Finalul vesel și scăpărător reintră în formele ritmice obișnuite; el e alcătuit dintr-un clinchet de note scilpitoare, dintr-un ciripit continuu, întretăiat totuși de cîteva acorduri aspre și sălbatic, în care un fel de butade mînioase, pe care am și avut ocazia să le semnalăm la autor, se mai manifestă încă.

V

SIMFONIA ÎN DO MINOR

Cea mai celebră dintre toate, fără îndoială, este — după părerea noastră — și prima în care Beethoven a lăsat liberă vasta sa imaginație, fără a se orienta după vreo gîndire străină. În prima, a doua și a patra simfonie, el a lărgit mai mult sau mai puțin forme deja cunoscute, poetizîndu-le cu tot ce-i oferea viguroasa sa tinerețe în materie de inspirații strălucitoare și pătimașe; într-a treia (Eroica), forma tinde să se lărgească, e drept, iar gîndirea se ridică la o mare înălțime; dar trebuie să recunoaștem totuși influența unuia din acei poeți divini cărora, încă de multă vreme, marele artist le ridicase un templu în inima sa. Beethoven, credincios preceptului lui Horațiu:

„Nocturna versate manu, versate diurna“,

citea frecvent pe Homer și, în minunata sa epopee muzicală, considerată pe drept sau din eroare inspirată de un erou modern, amintirile anticei *Iliade* joacă un foarte frumos rol, dar nu mai puțin evident.

Dimpotrivă, simfonia în *do* minor ne apare emanînd direct și numai din geniul lui Beethoven; în aceasta el își va dezvolta gîndirea intimă; durerile sale secrete, furia acumulată, visările sale pline de o apăsare atît de tristă, viziunile nocturne, elanurile sale entuziaste —

toate îi vor furniza subiectul; iar me'odia, armonia, ritmul și instrumentația se vor vădi atît de personale și noi pe cît de puternice și nobile.

Prima parte este consacrată descrierii sentimentelor învălmășite care tulbură un suflet mare pradă disperării; și nu acelei disperări concentrate, calme, care împrumută înfățișarea resemnării; nu acelei dureri întunecate și surde a lui Romeo cînd i se anunță moartea Julietei, ci teribilei mîinii a lui Othello care află din gura lui Iago calomniile otrăvite ce-l încredințează de crima Desdemonei. Este cînd un delir frenetic ce izbucnește în înspăimîntătoare strigăte, cînd o extremă copleșire care nu are decît accente de regret și se înduioșează de ea însăși. Ascultați aceste sughițuri ale orchestrei, aceste acorduri dialogate între suflători și coarde, care vin și pleacă slăbind mereu, ca respirația întretăiată a unui muribund, apoi fac loc unei fraze pline de violență, în care orchestra pare să se ridice, reînsuflețită de o izbucnire de furie; priviți această masă fremătătoare ezitînd o clipă și apoi precipitîndu-se toată, divizată în două unisoane arzătoare ca două rîuri de lavă; și spuneți dacă acest stil pasionat nu depășește tot ce se crease mai înainte în domeniul muzicii instrumentale.

În această parte se observă un exemplu frapant al efectului produs de dublarea excesivă a vocilor în anumite circumstanțe, precum și al aspectului sălbatic al acordului de cvartă pe nota a doua a tonalității, altfel spus, al răsturnării a doua a acordului de dominantă. Acesta se întîlnește adesea fără pregătire și fără rezolvare și o dată chiar fără sensibilă și pe un punct de orgă, *re*-ul fiind plasat în registrul grav la toate instrumentele cu coarde, în timp ce *sol*-ul sună ca o disonanță singuratică în unele compartimente ale instrumentelor de suflat.

Adagio-ul se aseamănă în caracter cu *Allegretto* în *la* minor din Simfonia VII și cu cel în *mi bemol* din Simfonia IV. Are, de asemenea, gravitatea melancolică a primului și grația înduioșătoare a celui de-al doilea. Tema propusă la început de violoncele și viole reunite, cu un simplu acompaniament de contrabași în *pizzicato*, este urmată de o frază a suflătorilor, frază ce revine mereu aceeași și în aceeași tonalitate, de la un capăt la altul al piesei, oricare ar fi modificările la care e supusă în mod succesiv prima temă. Această persistență a aceleiași fraze de a se înfățișa mereu în simplitatea ei atît de profund tristă produce asupra sufletului auditorului o impresie ce nu poate fi descrisă și care, cu siguranță, este cea mai vie ce am putut-o avea în acest sens. Printre efectele armonice cele mai îndrăznețe ale acestei elegii sublime vom cita: 1. insistența flautelor și clarinetelor în registrul acut, pe dominantă *mi bemol*, în timp ce instrumentele cu coarde se agită în grav trecînd

prin acordul în răsturnarea I *re bemol*, *fa*, *si bemol*, căruia îi lipsește octava superioară (*si bemol*); 2. fraza incidentă executată de un flaut, un oboi și două clarinete, care evoluează în mișcare contrară, astfel încât produc din timp în timp disonanțe nepregătite de secundă, între *sol*, notă sensibilă, și *fa* — sexta mare a lui *la bemol*. Această a treia răsturnare a acordului de *septimă a sensibilei* este interzisă, ca și pedala înaltă abia citată, de cei mai mulți dintre teoreticieni, însă produce un frumos efect. La ultima revenire a primei teme mai există un *canon în unison la distanță de o măsură*, între viori și flaute, clarinete, fagoturi care ar conferi melodiei astfel tratate un nou interes, dacă s-ar putea auzi imitația instrumentelor de suflat; din nefericire, întreaga orchestră cântă atunci în *forte*, făcând-o deci aproape insesizabilă.

Scherzo-ul este o compoziție stranie ale cărei prime măsuri, care n-au totuși nimic înfricoșător, provoacă această inexplicabilă emoție ce se simte sub privirea magnetică a anumitor indivizi. Totul aici e misterios și întunecat; instrumentația, cu un aspect mai mult sau mai puțin amenințător, pare să se apropie de genul de idei ce au creat faimoasa scenă Bloksberg, în *Faust* al lui Goethe. Nuanțele *piano* și *mezzo-forte* domină. Partea centrală (trio-ul) cuprinde un pasaj al bașilor, executat cu întreaga forță a arcușelor, a cărui greoaie asprime face să tremure pupitrele orchestrei și se aseamănă destul de mult cu salturile unui elefant înveselit... Dar monstrul se îndepărtează și zgomotul goanei lui nebune se pierde treptat. Tema *scherzo-ului* reapare în *pizzicato*; liniștea se restabilește încetul cu încetul, nu se mai aud decât câteva note ușor ciupite de viori și micile cōtcodăceli produse de fagoturile ce emit *la bemol* acut, zgîriat de la foarte mică distanță de *sol* — octava fundamentalei acordului de nonă mică al dominantei; apoi, întrerupînd cadența, instrumentele cu coarde iau ușor cu arcușul acordul lui *la bemol* și adorm pe această sonoritate. Doar timpanii întrețin ritmul bătînd, cu baghete îmbrăcate în burete, ușoare lovituri care se conturează încet pe oprirea generală a restului orchestrei. Aceste sunete ale timpanilor sînt *do-uri*; tonalitatea piesei este cea de *do minor*; dar acordul lui *la bemol*, mult timp susținut de celelalte instrumente, pare să impună o tonalitate diferită; în ceea ce-o privește, ciocănirea izolată a timpanilor pe *do* încearcă să păstreze impresia tonalității inițiale. Urechea ezită... nu se știe unde va conduce acest mister armonic... cînd pulsațiile surde ale timpanilor, sporindu-și încetul cu încetul intensitatea, ajung — împreună cu viorile ce s-au alăturat schimbîndu-și armonia — la acordul de *septimă dominantă*, *sol*, *si*, *re*, *fa*, în mijlocul căruia timpanii insistă cu încăpăținare pe *tonica do*; întreaga orchestră, ajutată de trombonii ce nu apăruseră încă pînă aici, izbucnește atunci în modul major pe o temă

de marș triumfal, și începe finalul. Se cunoaște efectul acestei lovituri de trăznet, inutil de a-l mai reține pe cititor.

Critica a încercat totuși să atenueze meritul autorului afirmând că nu a făcut decât să folosească un procedeu vulgar, strălucirea modului major urmînd cu pompă obscurității unui *pianissimo* minor; că temei triumfale îl lipsea originalitatea și că interesul scădea treptat pînă la sfîrșit, în loc să urmeze calea contrarie. Noi îi vom răspunde: oare a fost nevoie de mai puțin geniu pentru a crea o asemenea lucrare, pentru că pasajul de la *piano* la *forte* și cel de la *minor* la *major* erau procedee deja cunoscute?... Cîți alți compozitori n-or fi dorit să pună în mișcare același resort; și oare se poate compara rezultatul ce l-au obținut, cu gigantul cînt de victorie în care sufletul poetului muzician, eliberat de-acum încolo de obstacolele și suferințele pămîntești, pare să se înalte fericit spre ceruri?... Primele patru măsuri ale temei nu sînt, e drept, de o mare originalitate; dar posibilitățile fanfarei sînt limitate prin natura ei, și nu credeam că ar fi posibil să se găsească valențe noi fără a depăși cu totul simplitatea și grandoarea ce caracterizează această temă. De altfel, Beethoven n-a dorit la începutul finalului său decât o introducere de fanfară și el va regăsi foarte curînd în tot restul piesei și chiar în continuarea frazei principale acea elevație și acea noutate stilistică ce nu-l părăsesc niciodată. Cît privește reproșul de a nu fi sporit interesul pînă la sfîrșit, iată ce s-ar putea spune: muzica n-ar fi capabilă, cel puțin în stadiul în care știm că se află, să producă un efect mai puternic decât cel al acestei tranziții de la *scherzo* la marșul triumfal. Prin urmare era imposibil să-l sporească încă mai mult.

Să te menții la o asemenea înălțime este deja un efort prodigios; în ciuda amplexării dezvoltărilor pe care le folosește, Beethoven totuși a reușit s-o facă. Dar însăși această egalitate, între început și sfîrșit, este suficientă pentru a presupune o descreștere, din cauza zguduirii teribile resimțite la început de urechile auditorilor; ridicînd emoția nervoasă la cel mai violent paroxism al său, o face cu atît mai dificilă în clipa următoare. Într-un lung șir de coloane de aceeași înălțime, o iluzie optică face să pară mai mici cele mai îndepărtate. Constituția noastră imperfectă poate că s-ar acomoda mai bine cu o perorație mai laconică, asemănătoare celei a lui Gluck: *Notre général vous rappelle*; astfel, auditorul n-ar avea timp să se blazeze, iar simfonia s-ar încheia mai înainte ca oboseala să-l fi pus în imposibilitatea de a mai înainta pe urmele pașilor autorului. Oricum, această observație nu privește, ca să spunem așa, decât regia lucrării, și nu împiedică finalul să fie el însuși de o măreție și o bogăție pe lîngă care foarte puține lucrări ar putea apărea fără a a fi strivite de ele.

SIMFONIA PASTORALĂ

Acest minunat peisaj parcă a fost compus de Poussin și desenat de Michelangelo. Autorul lui *Fidelio* și al Simfoniei Eroice vrea să zugrăvească calmul câmpiei, pașnicele obiceiuri ale păstorilor. Dar, să ne înțelegem: nu e vorba de păstorii edulcorați și împopoțonați cu panglici ai domnului Florian și cu atât mai puțin de cei ai domnului Lebrun, autorul *Privighetorii*, sau de cei ai lui Jean-Jacques Rousseau, autorul *Ghicitorului satului*. Aici e zugrăvită natura însăși. Beethoven își intitulează prima parte a simfoniei: *Senzații plăcute inspirate de contemplarea unei priveliști senine*. Păstorii încep să cutreiere câmpia, cu mersul lor firesc, cu fluierile ce se aud de departe și de aproape; fermecătoare melodii te mângâie plăcut ca adierea înmiresmată a dimineții; stoluri de păsări gureșe trec zgomotoase pe deasupra capului și, din când în când atmosfera pare încărcată cu aburi; nori grei acoperă soarele și apoi se risipesc lăsînd să cadă deodată pe câmpii și peste păduri torente de lumină orbitoare. Iată ce-mi imaginez ascultînd această bucată și cred că, în ciuda vagului expresiei instrumentale, mulți auditori au putut fi impresionați în același fel.

Mai departe este o scenă pe malul pîrîului. Contemplație... Autorul a creat, fără îndoială, acest admirabil *adagio*, tolănit pe iarbă, cu ochii la cer, cu urechea ciulită, fascinat de mii și mii de ogîndiri blînde ale sunetelor și luminii, privind și ascultînd în același timp micile unde albe, strălucitoare, ale pîrîului, ce se sparg cu un ușor clipocit pe prundiș; e încîntător. Unii reproșează fără milă lui Beethoven că, la sfîrșitul *adagio*-ului, a vrut să facă să se audă succesiv și împreună cîntul a trei păsări. Cum, după părerea mea, reușita sau nereușita determină în mod obișnuit justetea sau absurditatea unor asemenea încercări, voi spune adversarilor acesteia că sînt de acord cu critica lor asupra *privighetorii*, al cărei cînt nu e cu nimic mai bine imitat aici decît în faimosul solo de flaut al domnului Lebrun; pentru motivul simplu că *privighetoria* scoțînd doar sunete nedeterminabile și instabile, nu poate fi imitată de instrumente cu sunete fixe controlabile cu diapazonul; dar mi se pare că nu e același lucru cu prepelița și cucul, al căror strigăt fiind format doar din două note la unul, și dintr-o singură notă la cealaltă, note juste și fixe, au permis astfel o imitare exactă și completă.

Acum, dacă i se reproșează muzicianului, ca o copilărie, că a făcut să se audă exact cîntul păsărilor, într-o scenă în care toate vocile calme

ale cerului, pământului și apelor trebuie să-și găsească în mod firesc locul, voi răspunde că aceeași obiecție i se poate face când, într-o furtună, imită la fel de exact vîntul, trăsnetul, mugetul turmelor. Și totuși se știe că niciunui critic nu i-a trecut prin minte să reproșeze furtuna Simfoniei Pastorale! Să continuăm. Poetul ne conduce acum în mijlocul unei *vesele adunări țărănești*. Jocuri, rîsete, mai întîi timide; cimpoiul face să se audă în refren vesel, acompaniat fiind de un fagot care nu știe să cînte decît două note. Fără îndoială, Beethoven a vrut să zugrăvească prin aceasta vreun bătrîn țăran neamț, cocoțat pe un butoi, înarmat cu un biet instrument stricat, din care abia scoate cele două sunete principale ale tonalității *fa*: dominantă și tonică. De fiecare dată cînd oboiul întonează naivul și veselul său cîntec de cimpoi, ca o fată gătită, bătrînul fagot își sufă cele două note ale sale; dacă fraza melodică modulează, fagotul amuțește, își numără liniștit pauzele, pînă cînd reintrarea în tonul inițial îi permite să-și reia imperturbabilul său *fa, do, fa*. Acest efect, de un excelent grotesc, scapă aproape cu desăvîrșire atenției publicului. Jocul se însufletește, devine nebunesc, zgomotos. Ritmul se schimbă: o melodie grosolană în doi timpi vestește sosirea oamenilor de munte cu saboții lor greoi; prima piesă, în trei timpi, reîncepe mai însuflețită ca oricînd; totul se îmbină și se înviorează; coștele femeilor saltă pe umerii lor; muntenii au adus cu ei veselia lor zgomotoasă și turmentată; oamenii bat din palme; strigă, aleargă, se reped; e o furie, o mînie... Cînd, o lovitură de trăsnet din depărtare seamănă spaima în toiul balului cîmpenesc și pune pe fugă pe dansatori.

Furtună, fulgere. Recunosc cu părere de rău că nu pot sugera nici cea mai slabă idee asupra acestei părți minunate; trebuie să o ascuți ca să poți înțelege pînă la ce grad de veridic și de sublim se poate ridica muzica pitorească în mîinile unui creator ca Beethoven. Ascultați, ascultați aceste rafale de vînt încărcate de ploaie, aceste murmure surde ale bașilor, fluieratul strident al flautelor ce ne anunță o furtună îngrozitoare pe punctul să izbucnească; uraganul se apropie, crește; un imens pasaj cromatic, plecat din registrul acut al instrumentelor, se prăvălește pînă în cele mai adînci profunzimi ale orchestrei, ia cu el bașii și se înalță iar, fremătînd ca un vîrtej ce răstoarnă totul în calea lui. Atunci trombonii izbucnesc, tunetul timpanilor își dublează violența; nu mai e ploaie, vînt, e un cataclism înspăimîntător, potopul general, sfîrșitul lumii. Într-adevăr, toate astea provoacă amețeală și mulți oameni, ascultînd această furtună, nu știu prea bine dacă emoția ce o resimt este plăcere sau durere. Simfonia se termină cu *recunoștința țăranilor după revenirea vremii frumoase*. Totul atunci redevine senin, păstorii reapar, își răspund pe culmile munților rechemîndu-și turmele risipite; cerul e limpede; torențele se liniștesc încetul cu încetul; pacea renaște și, odată

cu ea, renasc cîntecele cîmpenești a căror melodie dulce calmează sufletul zguduit și consternat de spaima tabloului precedent.

Va trebui oare neapărat să amintim ciudățeniile de stil ce se întîlesc în această lucrare gigantică; acele grupuri de cinci note la violoncele, opuse pasajelor de patru note ale contrabașilor, care se izbesc fără a putea să se contopească într-un unison adevărat? Va trebui să menționăm acea chemare a cornilor, arpegiind acordul lui *do* în timp ce coardele îl susțin pe cel de *fa*?... Sînt incapabil s-o fac. Pentru o treabă de genul ăsta trebuie să raționezi cu răceală și, cum să scapi beției în care se complăce spiritul cînd se gîndește la un asemenea subiect!... Dimpotrivă, ai vrea să dormi, să dormi timp de luni întregi, ca să poți contempla în vis tărîmul necunoscut pe care geniul ne-a făcut să-l zărim timp de o clipă. Dacă din nefericire, după un asemenea concert, ai fi obligat să asیști la vreo operă comică, la vreo serată cu cavatine la modă și *concerto* de flaut, ai avea un aer stupid; și dacă te-ar întreba:

— Cum găsiți acest duet italianesc?
ai răspunde cu un aer serios:

- Foarte frumos.
- Dar aceste variațiuni de clarinet?
- Superbe.
- Și acest final al noii opere?
- Admirabil.

Atunci vreun artist distins, care ți-ar fi auzit răspunsurile fără să cunoască motivul preocupării tale, ar întreba arătînd spre tine: „Cine-i imbecilul ăsta?”...

Cum mai pălesc poemele antice, oricît de frumoase, oricît de admirate ar fi ele, alături de această minune a muzicii moderne! Teocrit și Vergiliu au fost mari cîntăreți ai peisajului; ce muzică suavă au versurile:

*Tu quoque, magna Pales, et te, memorande, canemus
Pastor ab amphryso; vos Sylvae amnes que Lycae,*

mai ales dacă nu sînt recitate de barbari ca noi francezii, care pronunțăm latina într-un fel ce o face să fie confundată cu dialectul din Auvergne...

Pe cîtă vreme poemul lui Beethoven!... aceste lungi perioade multicolore!... aceste imagini sonore!... aceste parfumuri!... această lumină!... această tăcere ce vorbește parcă!... aceste orizonturi vaste!... aceste colțișoare fermecătoare din codri!... aceste lanuri de aur!... acești nori trandafirii, pete răătăcitoare pe bolta cerului!... această cîmpie imensă așipită sub razele soarelui de amiază!... Omul lipsește!... doar natura se dezvăluie și se contemplă... Ce odihnă adîncă a tot ce e viu!

Și această delicoasă viață a tot ce se odihnește!... Acest pîrîiaș-copil ce se aruncă clipocind spre fluviul... fluviul tată al apelor care, într-o liniște maiestuoasă, coboară spre marea necuprînsă!... Apoi intervine omul, omul cîmpului, robust, credincios... veselele sale jocuri întrerupte de furtună... spaimele sale... imnul său de recunoștință...

Acoperiți-vă chipul, bieți mari poeți antici, sărmani nemuritori; limbajul vostru convențional, atît de pur și armonios, n-ar putea înfrunta arta sunetelor. Sînteți niște glorioși învinși, dar totuși niște învinși! N-ați cunoscut ceea ce înțelegem azi prin melodie, armonie, asociații de timbruri diverse, coloritul instrumental, modulațiile, savantele conflicte ale sunetelor dușmane care se înfruntă mai întîi pentru a se îmbrățișa după aceea, surprizele urechii noastre, accentele noastre stranii ce fac să tresalte profunzimile cele mai tainice ale sufletului. Behăiturile artei puerile pe care o numeați muzică nu vă puteau da nici cea mai mică idee asupra acestora; numai voi erați pentru spiritele cultivate marii melodiști, armoniști, maeștrii ritmului și ai expresiei. Dar aceste cuvinte, în limbile voastre, aveau un înțeles foarte diferit de cel pe care li-l dăm noi astăzi. Artă propriu-zisă a sunetelor, independentă, s-a născut abia ieri; abia a ajuns la adolescență; are douăzeci de ani. E frumoasă, e atotputernică; este Apollo al modernilor. Îi datorăm o lume întreagă de sentimente și de senzații care v-a rămas inaccesibilă. Da, mari poeți adorați, sînteți învinși: *Inclyti sed victi*...

VII

SIMFONIA ÎN LA

Simfonia a șaptea e celebră prin al său *Allegretto*¹. Și asta, nu pentru că celelalte trei părți ar fi mai puțin demne de admirație; departe de așa ceva. Dar publicul nejudecînd de obicei decît în funcție de efectul produs, și măsurînd acest efect doar după zgomotul aplauzelor, rezultă că piesa cea mai aplaudată trece totdeauna drept cea mai frumoasă (cu toate că există frumuseți neprețuite care n-au darul să provoace sufragii zgomotoase); apoi, pentru a înălța și mai mult obiectul acestei predilecții, i se sacrifică tot restul. Cel puțin, așa se procedează mereu în Franța. Pentru aceasta, vorbind despre Beethoven,

¹ Numit totdeauna *Adagio* sau *Andante*.

se spune *Furtuna* Simfoniei Pastorale, *finalul* Simfoniei în *do* minor, *Andantele* Simfoniei în *la* etc., etc.

Se pare că nu s-a demonstrat că aceasta din urmă ar fi fost compusă după Pastorală și Eroica, dimpotrivă, mulți cred că ea le-a precedat cu cîtăva vreme pe cele două. Numărul de ordine care o arată ca cea de-a șaptea nu este, în consecință, dacă părerea ar fi întemeiată, decît cel ce corespunde ordinii în care au fost publicate.

Prima parte se deschide printr-o largă și pompoasă introducere în care melodia, modulațiile, desenul orchestral își dispută succesiv interesul, și care începe printr-unul din acele efecte instrumentale al căror creator în mod incontestabil este Beethoven. Întreaga masă atacă un acord puternic și sec, lăsînd descoperit, în timpul pauzei ce-i urmează, un oboi, a cărui intrare, ascunsă prin atacul orchestrei, n-a putut fi observată și care intonează singur, cu sunete lungi, tema melodică. Nu s-ar putea debuta într-un mod mai original. La sfîrșitul introducerii, nota *mi*, dominantă a lui *la*, readusă după mai multe plimbări prin tonalitățile învecinate, devine subiectul unui joc de timbruri între viori și flaute, asemănător celui ce se găsește în primele măsuri ale finalului Simfoniei Eroice. *Mi*-ul vine și pleacă, fără acompaniament, timp de șase măsuri, schimbîndu-și aspectul de fiecare dată cînd trece de la instrumentele cu coarde la instrumentele de suflat; rămînînd definitiv la flaut și oboi, servește drept legătură între introducere și *Allegro* și devine prima notă a temei principale, a cărei formă ritmică o schițează treptat. Am auzit ridiculizîndu-se această temă din cauza naivității sale rustice. Probabil că reproșul lipsei de noblețe nu i-ar fi fost adresat, dacă autorul, ca în Pastorală sa, ar fi înscris cu litere mari, la începutul *Allegro*-ului: *Dans țărănesc*. Se vede astfel că, dacă există auditori cărora nu le place să fie preveniți asupra subiectului tratat de muzician, există și alții, dimpotrivă, foarte dispuși să respingă orice idee cît de cît stranie, cînd nu li se explică dinainte rațiunea acestei anomalii. Neputînd să se decidă între două opinii atît de divergente, probabil că artistul, în asemenea ocazie, nu are nimic mai bun de făcut decît să-și asculte propria părere, fără a alergera nebunește după iluzia sufragiului universal.

Fraza de care vorbim are un ritm extrem de marcat, care, trecînd apoi în armonie, este reprodus sub o multitudine de înfățișări, fără să-și oprească o clipă mersul său cadențat pînă la sfîrșit. Niciodată nu s-a utilizat vreo formulă ritmică ostinată cu atîta succes; și acest *Allegro*, ale cărui dezvoltări considerabile se bazează în mod constant pe aceeași temă, este tratat cu o atît de uimitoare pătrundere; variațiunile tonale sînt atît de frecvente, atît de ingenioase; acordurile formează aici grupuri și înlanțuiri atît de noi, încît secțiunea se încheie mai înainte ca atenția și emoția caldă a auditorului să fi pierdut din extrema lor vivacitate.

Efectul armonic cel mai mult blamat de partizanii disciplinei scolastice, și cel mai izbutit în același timp, este cel al rezolvării disonanței în acordul subdominantei lui *mi* natural, în răsturnarea întâi. Această disonanță de secundă plasată în registrul acut pe un tremolo foarte puternic, între viorile prime și secunde, se rezolvă într-un mod cu totul nou; s-ar fi putut menține *mi*-ul și urca *fa* diezul la *sol*, sau să se fi menținut *fa* coborînd pe *mi* la *re*; Beethoven nu face nici una nici alta; fără a schimba basul, el reunește cele două voci disonante într-o octavă pe *fa* natural, coborînd pe *fa* diez cu un semiton și pe *mi* cu o septimă mare; acordul de cvintă și sextă mare devine astfel un acord de sextă mică, fără cvinta care s-a pierdut pe *fa* natural. Trecerea bruscă de la *forte* la *piano*, în chiar momentul acestei originale transformări armonice, îi conferă un aspect mai tranșant și îi sporește farmecul. Să nu uităm, înainte de a trece la partea următoare, să amintim de curiosul *crescendo* cu ajutorul căruia Beethoven readuce ritmul său favorit părăsit o clipă: acesta este produs printr-o frază de două măsuri (*re, do diez, si diez, si diez, do diez*) în tonalitatea *la* major, frază repetată de unsprezece ori în registrul grav de către bași și viole, în timp ce suflătorii mențin pe *mi*, sus, jos și la mijloc, în cvadruplă octavă, iar viorile întonează ca într-un joc de clopote cele trei note *mi, la, mi, do*, repercutate din ce în ce mai repede și combinate în așa fel încât prezintă mereu dominantă, când contrabașii atacă *re* sau *si diez*, și tonica sau terța ei în timp ce aceștia fac să se audă *do*. Este cu totul nou, și niciun imitator, cred, n-a încercat pînă acum din fericire să banalizeze această frumoasă invenție.

Tot ritmul, un ritm simplu ca cel al primei părți, dar cu o formă diferită, este cauza principală a efectului incredibil produs de *Allegretto*. El constă doar într-un *dactil* urmat de un *spondeu*, cîntate fără întrerupere, cînd la trei voci, cînd la una singură, apoi la toate împreună; uneori servind drept acompaniament, adesea atrăgînd atenția numai asupra lor, sau devenind prima temă a unei fugi episodice cu două subiecte, încredințată coardelor. Ritmurile apar mai întâi la coardele grave ale violoncelor, violoncelor și contrabașilor, nuanțate de un simplu *piano*, ca imediat după aceea să fie repetate într-un *pianissimo* plin de melancolie și de mister; apoi ele trec la viorile secunde, în timp ce violoncelele cîntă un fel de lamentație în modul minor; fraza ritmică, înălțîndu-se mereu din octavă în octavă, ajunge la viorile prime care, printr-un *crescendo*, o transmit instrumentelor de suflat în registrul acut al orchestrei, unde ea explodează cu întreaga sa forță. Atunci lamentația melodioasă, emisă cu mai multă energie, capătă caracterul unui geamăt conclusiv; ritmuri de neîmpăcat se agită în mod penibil izbindu-se unele de altele; sînt plîsete, sughițuri, implorări; este exprimarea unei dureri fără margini, a unei suferințe mistuitoare... Dar iată că mijeste o rază

de speranță: acestor accente sfîșietoare le urmează o melodie aeriană, pură, simplă, dulce, tristă și resemnată ca *răbdarea surîzînd durerii*. Numai contrabașii își continuă ritmul lor inexorabil sub acest curcubeu melodios; este, pentru a împrumuta încă un citat din poezia engleză,

*One fatal remembrance, one sorrow, that throws
Its black shade alike o'er our joys and our woes.*

După cîteva alternative asemănătoare de spaimă și resemnare, orchestra, parcă ostenită de o luptă atît de grea, nu mai intonează decît resturi din fraza principală; ea se stinge vîlăguită. Flautele și oboaiele reiau tema cu un glas stins, dar le lipsește puterea s-o termine; viorile o încheie prin cîteva note *pizzicato* abia perceptibile; după care, reînsuflețindu-se deodată ca flacăra unei lămpi ce se va stinge, instrumentele de suflat scot un suspin adînc pe o armonie șovăitoare și... *restul este tăcere*. Această exclamație tînguitoare, cu care începe și se termină *Andantele*, este produsă de un acord (cel de *sextă și cvartă*) care tinde mereu să se rezolve într-un altul, și al cărui înțeles armonic incomplet este singurul ce a putut permite încheierea, lăsînd auditorul într-un climat vag și sporind impresia de tristețe visătoare în care, fără îndoială, l-a cufundat tot ce precede. Motivul *scherzo*-ului modulează într-un fel foarte nou. El este în *fa* major și, în loc să se termine, la încheierea primei reprize: în *do*, în *si bemol*, în *re* minor, în *la* minor, în *la bemol*, sau în *re bemol*, ca cea mai mare parte a pieselor de acest fel, modulația ajunge la tonalitatea terței superioare, *la* major. *Scherzo*-ul Simfoniei Pastorale, în *fa* ca și acesta, modulează la terța inferioară, *re* major. Există o oarecare asemănare în coloritul acestor înlănțuiri de tonalități; dar se mai pot observa încă alte afinități între cele două lucrări. Trio-ul acesteia din urmă (*Assai meno presto*), în care viorile mențin aproape continuu dominantă, în timp ce oboaiele și clarinetele execută dedesubt o veselă melodie cîmpenească, este foarte potrivit peisajului și idilei. Găsim aici o nouă formă de *crescendo*, susținut în grav de un al doilea corn, care murmură cele două note, *la*, *sol diez*, într-un ritm binar, cu toate că măsura e în trei timpi, și accentuînd pe *sol diez*, în pofida faptului că *la* este nota reală. Publicul pare totdeauna surprins la audierea acestui pasaj.

Finalul este cel puțin la fel de bogat în noi combinații și în fermecătoare fantezii ca părțile precedente. Tema oferă unele asemănări cu finalul uverturii operei *Armida*, dar numai în dispunerea primelor note, și mai degrabă pentru ochi decît pentru ureche: căci în ce privește execuția, nimic mai neasemănător ca aceste două idei. Prospețimea și cochetăria frazei lui Beethoven, foarte diferite de elanul cavaleresc al temei lui Gluck, ar putea fi apreciate mai bine, dacă acordurile acute ale suflătorilor ar domina mai puțin viorile prime ce cîntă în registrul

mediu, în timp ce viorile secunde și violele acompaniază melodia printr-un tremolo de coarde duble. În tot cursul acestui final, Beethoven a creat efecte tot atât de plăcute pe cât de neprevăzute, din trecerea bruscă de la tonalitatea lui *do diez* minor la cea de *re* major. Una din cele mai izbutite îndrăzneli armonice ale sale este, fără îndoială, marea pedală pe dominantă *mi*, brodată cu un *re diez* de o valoare egală cu cea a notei reale. Acordul de septimă se află adus uneori deasupra, astfel încât *re*-ul natural al vocilor superioare cade precis pe *re diezul* basilor; s-ar putea crede că ar rezulta o discordanță oribilă, sau cel puțin o lipsă de claritate în armonie; și totuși nu se întâmplă așa, forța tonală a acestei dominante e atât de mare, încât *re diezul* nu o alterează cîtusi de puțin, și se aude zumzăind doar *mi*-ul. Beethoven nu scria muzică *pentru ochi*. Coda, adusă prin această amenințătoare pedală, are o strălucire extraordinară și încheie astfel o asemenea capodoperă de meșteșug tehnic, de gust, fantezie, de știință și inspirație.

VIII

SIMFONIA ÎN FA

Aceasta este în *fa* ca și Pastorală, dar concepută în proporții mai puțin vaste decît simfoniile precedente. Chiar dacă nu depășește, din punctul de vedere al amplitudinii formelor, prima simfonie (în *do* major), totuși ea îi este cel puțin superioară cu mult sub triplul raport al instrumentației, al ritmului și al stilului melodic.

Prima parte conține două teme, ambele avînd un caracter delicat și calm. Cea de-a doua, cea mai remarcabilă după părerea noastră, pare să evite mereu cadența perfectă, modulînd mai întîi într-un mod cu totul neașteptat (faza începe în *re* major și se termină în *do* major), și pierzîndu-se apoi, fără să se încheie, pe acordul de septimă mică al subdominantei.

S-ar spune, ascultînd acest capriciu melodic, că autorul, dispus la sentimente senine, este îndepărtat de ele în mod brusc, de o temă tristă care-i întrerupe cîntul său vesel.

Andante scherzando este una din acele creații cărora nu li se poate găsi nici modelul nici perechea; el cade pur și simplu din cer în gîndirea artistului; acesta îl scrie dintr-o suflare, iar noi ne minunăm ascultîndu-l. Instrumentele de suflat îndeplinesc aici rolul opus celui ce li se încre-

dințază de obicei: ele acompaniază cu acorduri compacte, atacate de opt ori *pianissimo* în fiecare măsură, delicatul dialog *a punta d'arco* al viorilor și al bașilor. Este plăcut, nevinovat și de o cuceritoare seninătate, asemenea cîtecului a doi copii ce culeg flori pe un tăpșan într-o frumoasă dimineață de primăvară. Fraza principală se compune din două părți, fiecare avînd cîte trei măsuri, a căror dispoziție simetrică este stîljenită de pauza ce urmează răspunsului bașilor; astfel, prima parte se încheie pe timpul slab, iar a doua, pe timpul tare. Consecințele armonice ale oboaielor, clarinetelor, cornilor și fagoților au o importanță atît de mare, încît auditorul, ascultîndu-le, nu-și dă seama de lipsa de simetrie, produsă în cîntul instrumentelor cu coarde, de măsura de pauză adăugată.

Evident, însăși această măsură nu există decît pentru a lăsa în prim-plan, neînsoțit, deliciosul acord pe care va zburda proaspăta melodie. Prin acest exemplu se vede cum principiul carurii poate fi uneori încălcat cu succes. S-ar putea concepe ca această drăgălașă idiă să se încheie prin acel loc comun pentru care Beethoven avea cea mai mare aversiune: prin cadența italiană? În clipa în care conversația instrumentală a celor două mici orchestre, de suflători și de coarde, interesează mai mult, autorul, ca și cînd ar fi fost subit obligat să încheie, face să se succedă în *tremolo*, la viori, cele patru note, *sol, fa, la, si bemol* (sextă, dominantă, sensibilă și tonică), le repetă precipitat de mai multe ori, nici mai mult nici mai puțin ca italienii cînd cîntă *Felicità*, și se oprește brusc. N-am putut niciodată să-mi explic acest capriciu.

Un menuet cu tiparul și mișcarea menuetelor lui Haydn înlocuiește aici *scherzo-ul* în trei timpi scurți pe care Beethoven l-a inventat și pe care l-a folosit atît de ingenios și nostim în toate celelalte compoziții simfonice ale sale. Recunoaștem că această parte este destul de comună, forma demodată pare să fi sufocat inspirația. Dimpotrivă, finalul, scînteie de vervă, cu idei sclipitoare, noi și dezvoltate generos. Se află în el progresii diatonice la două voci în mișcare contrară, cu ajutorul cărora autorul obține un *crescendo* de o întindere amplă și de un mare efect pentru perorația sa. Armonia conține doar cîteva asperități produse de notele de pasaj, a căror rezolvare pe nota reală nu este destul de promptă, și care se opresc, cîteodată chiar pe o pauză.

Forțînd nițel legea teoretică, aceste discordanțe pasagere se pot explica ușor; dar, la execuție, urechea suferă totdeauna mai mult sau mai puțin. Dimpotrivă, pedala acută a flautelor și a oboaielor pe *fa*, în timp ce timpanii acordați în octavă lovesc această aceeași notă în grav, la revenirea temei, viorile făcînd să se audă notele *do, sol, si bemol* ale acordului de septimă dominantă, precedate de terța *fa-la*, fragment din acordul de tonică, această notă în registrul acut, spun, nepermisă de teo-

rie, pentru că nu intră totdeauna în armonie, nu șochează câtuși de puțin; departe de aceasta, datorită abilei dispoziții a instrumentelor și caracterului specific al frazei, rezultatul combinării de sunete este excelent și de o remarcabilă suavitățe. Nu se poate să nu amintim, mai înainte de a încheia, un efect orchestral, poate cel ce surprinde cel mai mult dintre toate auditorul la execuția acestui final: este nota *do diez* atacată foarte puternic de întreaga masă instrumentală, la unison și la octavă, după un *diminuendo* care s-a stins pe tonul *do natural*. Acest strigăt este imediat urmat, în primele două ori, de revenirea temei în *fa*; și atunci se înțelege că *do diezul* nu era decât un *re bemol* enarmonic, nota a șasea alterată a tonului principal. A treia apariție a acestei stranie reveniri are un cu totul alt aspect; orchestra, după ce modulase în *do*, ca înainte, atacă un veritabil *re bemol*, urmat de un fragment de temă în *re bemol*, apoi un veritabil *do diez*, căruia îi urmează o altă porțiune din temă în *do diez* minor; în sfârșit, reluând același *do diez* și repetându-l de trei ori cu o putere sporită, tema reîntră în întregime în *fa diez* minor. Sunetul ce figurase la început ca o *sextă mică* devine astfel succesiv, ultima oară, *tonică majoră bemolizată*, *tonică minoră diezată* și, în sfârșit, *dominantă*.

Este foarte straniu.

IX

SIMFONIA CU COR

A analiza o asemenea compoziție este o sarcină dificilă și periculoasă pe care mult timp am ezitat s-o întreprindem, o încercare îndrăzneată scuzată doar de eforturile noastre perseverente pentru a ne identifica cu punctul de vedere al autorului, pentru a pătrunde înțelesul tainic al operei sale, pentru a-i resimți efectul, și pentru a studia impresiile ce ea a produs până acum asupra unor anumite ființe excepționale și asupra publicului. Printre aprecierile diverse ale acestei partituri, se pare că nu există două identice. Anumiți critici o privesc ca o *monstruoasă nebunie*; alții nu văd în ea decât *ultimele pîlpîiri ale unui geniu muribund*; unii, mai prudenți, declară că în prezent nu înțeleg nimic din ea, dar nu-și pierd speranța ca, mai târziu, s-o aprecieze, cel puțin cu aproximație; cei mai mulți dintre artiști o consideră drept o concepție extraordinară din care, totuși, rămân încă de neexplicat sau fără scop evident câteva părți. Un mic număr de muzicieni dispuși în mod natural să exa-

mineze cu grijă tot ce are darul să îmbogățească domeniul artei, și care au reflectat profund asupra planului general al simfoniei cu cor, după ce au citit-o și ascultat-o cu atenție de mai multe ori, afirmă că această lucrare li se pare a fi cea mai desăvârșită expresie a geniului lui Beethoven: această opinie, credem c-am spus-o deja într-una din paginile precedente, este cea pe care și noi o împărtășim.

Fără a căuta ceea ce compozitorul a dorit să exprime ca idei cu totul originale în acest amplu poem muzical, studiu pentru care domeniul de investigare este deschis fiecăruia, să vedem mai întâi dacă nouitatea formei nu este justificată aici printr-o intenție independentă de orice gândire filosofică sau religioasă, la fel de rezonabilă și frumoasă pentru creștinul fervent, ca și pentru panteist și ateu, în sfârșit, printr-o intenție pur muzicală și poetică.

Beethoven scrisese deja opt simfonii înaintea acesteia. Ce mijloace îi rămâneau deci, ca să depășească stadiul atins atunci doar cu ajutorul resurselor instrumentale? Adăugarea vocilor la instrumente. Dar pentru a respecta legea *crescendo*-ului, și pentru a reliefa în lucrare însăși forța auxiliarului ce dorea să-l ofere orchestrei, nu era oare nevoie să lase încă instrumentele să figureze singure în primul plan al tabloului ce-și propunea să desfășoare?... O dată admisă această soluție, se înțelege foarte bine că a fost constrâns să caute o muzică mixtă care să fi putut servi drept liant celor două diviziuni ale simfoniei; recitativul instrumental a fost puntea pe care a îndrăznit s-o arunce între cor și orchestră, și pe care instrumentele au trecut pentru a merge să se alăture vocilor. Legătura o dată stabilită, autorul trebuie să fi dorit să motiveze, anunțând-o, fuziunea ce urma să se producă, și atunci, vorbind el însuși prin vocea unui corifeu, strigă, folosind notele recitativului instrumental pe care tocmai îl făcuse să se audă: *Prieteni, nu viersul acesta; haideți să cântăm un cântec plin de farmec, de foc înălțător!*

Iată deci, cum s-ar spune, tratatul de alianță încheiat între cor și orchestră; aceeași frază recitativică, pronunțată atât de unul cât și de cealaltă, pare să fie expresia alianței. Muzicianul a avut apoi libertatea să aleagă textul compoziției sale corale; pentru aceasta s-a adresat lui Schiller; ia *Oda Bucuriei*, o colorează cu mii de nuanțe pe care poezia singură n-ar fi putut să le creeze niciodată, și se îndreaptă pînă la culminația finală plină de pompă, de măreție și de strălucire.

Aceasta este poate rațiunea, mai mult sau mai puțin plauzibilă, a construcției generale a imensei compoziții ale cărei părți le vom analiza acum în amănunt.

Prima parte, impregnată de o maiestate sumbră, nu seamănă niciuneia dintre cele compuse mai înainte de Beethoven. Armonia sa este de o îndrăzneală excesivă uneori: liniile melodice cele mai originale, pasajele cele mai expresive se precipită, se încrucișează, se întretaiesc în

toate direcțiile, dar fără să producă nici obscuritate, nici învâlmășeală; dimpotrivă, nu rezultă din acestea decât un efect limpede, iar multiple voci ale orchestrei, care se tînguie sau amenință, fiecare în felul său și în stilul său distinct, par să formeze una singură; într-atît de mare este puterea sentimentului ce le animă.

Acest *Allegro maestoso*, scris în *re* minor, debutează totuși pe acordul de *la*, fără terță, adică pe intervalul *la—mi*, cvintă arpeggiată deasupra sau dedesubt de viorile prime, viole și contrabași, în așa fel încît auditoriul nu știe dacă aude acordul de *la* minor, cel de *la* major, sau cel al dominantei lui *re*. Această lungă ezitare a tonalității conferă multă forță și un mare interes intrării în *tutti* pe acordul de *re* minor. Perorația conține accente ce impresionează puternic pe ascultător; greu de auzit vreodată ceva mai profund tragic ca acel cînt al instrumentelor de suflat, sub care o frază cromatică în *tremolo*, a instrumentelor cu coarde, crește și se înalță treptat, mugind precum marea în preajma furtunii. Iată o inspirație magnifică.

Vom avea numeroase ocazii să atragem atenția, în această lucrare, asupra unor combinații de note cărora este într-adevăr imposibil să li se dea numele de acorduri; și va trebui să recunoaștem că rațiunea acestor anomalii ne scapă cu totul. Astfel, la pagina 17 a admirabilei piese de care tocmai vorbim, se găsește un desen melodic al clarinetelor și fagoturilor, acompaniat în felul următor în tonalitatea *do* minor: basul atacă mai întîi *fa* diezul cu *septimă micșorată*, apoi *la* bemol cu *terță*, *cvartă* și *sextă mărită* și în sfîrșit *sol*, peste care flautele și oboaiele atacă notele *mi* bemol, *sol*, *do*, care ar da un acord în răsturnarea a doua ($\frac{6}{4}$), excelentă rezolvare a acordului precedent, dacă viorile secunde și violele n-ar adăuga armoniei cele două sunete: *fa* natural și *la* bemol, care o alterează și produc o confuzie foarte dezagreabilă și din fericire foarte scurtă. Acest pasaj este puțin încărcat de instrumentație și cît se poate de blînd; cu atît mai greu pot înțelege această cvadruplă disonanță atît de ciudat introdusă și pe care nimic nu o motivează. S-ar putea crede că ar fi o greșeală de tipar, dar examinînd cu atenție aceste două măsuri și cele ce le preced, îndoiala este spulberată și rămîi convinși că aceasta a fost intenția reală a autorului.

Scherzo vivace ce urmează nu conține nimic asemănător; el are, e adevărat, multe pedale înalte și medii pe tonică, traversînd acordul de dominantă; dar m-am pronunțat deja asupra acestor sunete străine armoniei și nu e nevoie să mă mai servesc de acest nou exemplu pentru a dovedi excelentul folos ce se poate trage din ele cînd rațiunea muzicală le aduce în mod firesc. Mai ales cu ajutorul ritmului a putut stîrni Beethoven atîta interes asupra acestei fermecătoare glume; tema atît de vioaie, cînd se prezintă cu răspunsul său fugat ce intră după patru

măsură, sclipește de vervă apoi, când răspunsul, apărînd cu o măsură mai devreme, vine să schițeze un ritm ternar în locul ritmului binar adoptat la început.

Partea centrală a scherzoului este ocupată de un *Presto* în doi timpi de o veselie cîmpenească, a cărui temă evoluează pe o pedală intermediară cînd tonică și cînd dominantă, cu acompaniamentul unei contra-teme care se armonizează la fel de bine atît cu dominantă, cît și cu tonică. Această temă este adusă în cele din urmă de o frază a oboiului, fermecător de proaspătă, care, după ce s-a sprijinit un timp pe acordul de nonă mare, dominantă a lui *re*, se deschide pe tonul lui *fa* natural într-un fel tot atît de grațios pe cît de neașteptat. Se regăsește aici un ecou al acelor dulci impresii atît de îndrăgite de Beethoven, produse de contemplarea naturii senine și calme, de limpezimea aerului și primele raze ale unui răsărit primăvărat.

În *Adagio cantabile*, principiul unității e atît de puțin respectat, încît s-ar putea vedea în el mai degrabă două piese distincte decît una singură. Primei teme în *si bemol*, în patru timpi, îi urmează o altă melodie absolut diferită, în *re major* și în trei timpi; prima temă, ușor alterată și modificată de viorile prime, reapare în tonul inițial pentru a readuce melodia în trei timpi, fără alterații și modificări, dar în tonalitatea *sol major*; după care prima temă se instalează definitiv și nu mai îngăduie frazei rivale să împartă cu ea atenția auditoriului. Acest minunat *adagio* trebuie ascultat de mai multe ori pentru a te putea obișnui cu o asemenea succesiune aparte. În ceea ce privește frumusețea tuturor acestor melodii, farmecul infinit al ornamentelor lor, sentimentele de înduioșare melancolică, de descurajare pasionată, de religiozitate visătoare — toate exprimate aici, dacă proza mea ar putea reda măcar o impresie aproximativă, muzica și-ar găsi în cuvîntul scris un emul pe care nici cel mai mare dintre poeți nu ar putea să i-l opună vreodată. Este o operă grandioasă, și, subjugat de farmecul ei, nu poți decît să-i răspunzi astfel criticului ce-i reproșează autorului nerespectarea legii unității: cu atît mai rău pentru legea dumitale!

Am ajuns acum la momentul în care vocile se vor adăuga orchestrei. Violoncelele și contrabașii intonează recitativul de care am vorbit mai sus, după o ritornelă a instrumentelor de suflat, aspră și violentă ca un strigăt de mînie. Acordul de sextă mare, *fa, la, re*, cu care începe acest *presto*, este alterat de o apogiatură pe *si bemol*, atacată simultan de flaute, oboaie și clarinete; această a șasea notă a tonalității *re minor* se izbește cu putere de dominantă și provoacă un efect extrem de aspru. Acesta exprimă într-adevăr furia și mînia, dar nu înțeleg ce poate stîrni un asemenea sentiment aici; doar dacă autorul, înainte de a-l face pe corifeul său să articuleze: *Prieteni, / Nu viersul acestal / Haideți să cîntăm / Un cîntec plin de farmec, / De foc înălțător, n-a*

vrut să compromită armonia instrumentală printr-un capriciu bizar. Totuși, se pare că regretă aceasta, căci după fiecare frază a recitativului bașilor el reia, pe lângă atâtea amintiri ce-i tulbură sufletul, fragmente din cele trei părți precedente; în plus, după chiar acest recitativ, el plasează în orchestră, în mijlocul unui grup de acorduri superbe, frumoasa temă pe care în curînd toate vocile o vor cînta pe oda lui Schiller. Acest cîntec, cu un caracter dulce și calm, se însufletește și se înviorază puțin cîte puțin, trecînd de la bași, care fac să se audă prima dată, la viori și la suflători. După o bruscă întrerupere, întreaga orchestră reia furibunda ritornelă amintită care anunță aici recitativul vocal.

Primul acord se plasează încă pe un *fa* care are rolul să susțină într-adevăr terța și sexta; dar de data aceasta autorul nu se mulțumește cu apogiatura *si bemol*, el adaugă *sol*, *mi* și *do diez*, astfel că TOATE NOTELE GAMEI DIATONICE MINORE sînt atacate în același timp și produc înspăimîntătoarea grupare de sunete: *fa, la, do diez, mi, sol, si bemol, re*.

Compozitorul francez Martin, așa-numitul Martini, în opera sa *Sapho*, acum patruzeci de ani, dorise să producă un urlet de orchestră analog, folosind simultan toate intervalele diatonice, cromatice și enarmonice, în clipa în care iubita Faunului se aruncă în valuri; fără a se îngriji de oportunitatea încercării sale și fără a se întreba dacă ea se potrivea cu demnitatea artei, el este convins că își cunoaște scopul propus. Aici, strădania mea pentru a descoperi pe cel al lui Beethoven rămîne inutilă. Întrevăd o intenție clară, un proiect calculat și bine gîndit de a produce două discordanțe, în cele două momente ce preced apariția succesivă a recitativului la instrumente și voci; dar am căutat îndelung rațiunea acestei idei și sînt forțat să mărturisesc că n-am aflat-o.

Corifeul, după ce și-a cîntat recitativul, ale cărui cuvinte, am spus-o deja, aparțin lui Beethoven, expune singur, cu un ușor acompaniament a două instrumente de suflat și orchestră de coarde în *pizzicato*, tema *Odei Bucuriei*. Această temă apare pînă la sfîrșitul simfoniei, este mereu recunoscută, și totuși își schimbă continuu înfățișarea. Studiarea acestor diverse transformări oferă un interes cu atît mai mare cu cît ele produc o nuanță nouă și clară în exprimarea unui unic sentiment, cel al bucuriei. Această bucurie este la început plină de blîndețe și pace; ea devine ceva mai vie în momentul în care încep să se audă vocile feminine. Măsura se schimbă; fraza, cîntată mai întîi în patru timpi, reapare în măsura de 6/8 și formulată în sincope continue, ea capătă atunci un caracter mai puternic, mai mișcat și care se apropie de accentul războinic. Este cîntecul de despărțire al eroului sigur de victorie; pare că se vede cum îi strălucește armura și că se aude zgomotul cadențat al pașilor săi. O temă fugată, în care se regăsește încă

desenul melodic primitiv, servește cîtva timp drept subiect pentru evoluțiile orchestrei; sînt parcă mișcările diverse ale unei mulțimi active și pline de înflăcărare... Dar corul reintră curînd și cîntă cu energie imnul vesel simplu ca la început, ajutat de instrumentele de suflat care atacă acordurile urmărind melodia, și străbătut în toate sensurile de un desen diatonic executat de întreaga masă a instrumentelor cu coarde la unison și la octavă. *Andante maestoso* ce urmează e un fel de coral pe care-l întonează mai întîi tenorii și basii corului, asociați cu un trombon, cu violoncelele și contrabașii. Bucuria este aici religioasă, gravă, imensă; corul tace un moment, ca să-și reia largile acorduri cu mai puțină forță, după un solo al orchestrei, din care rezultă un efect de orgă de o mare frumusețe. Imitația mărețului instrument al templelor creștine este realizată de flaute în registrul grav, de clarinete, de sunele grave ale fagoturilor, de viole divizate în două grupuri — înalte și medii — și de violoncele cîntînd pe coardele libere *sol*, *re*, sau pe *do* din grav și *do* din registrul mediu, mereu în dublă coardă. Această parte începe în *sol*, trece în *do*, apoi în *fa*, și se termină printr-un punct de orgă pe septima dominantă a lui *re*. Urmează un mare *Allegro* în 6/4, în care se reunesc încă de la început prima temă, atît de mult și de divers reluată, și coralul din precedentul *Andante*. Contrastul acestor două idei devine și mai surprinzător printr-o variațiune rapidă a cîntecului vesel, executată deasupra notelor lungi ale coralului, nu numai de către viorile prime, ci și de contrabași. Or, contrabașilor le este imposibil să execute o succesiune de note atît de rapide; și nu ne putem explica aici cum un om atît de abil cum era Beethoven în arta instrumentației a putut să ajungă să scrie, pentru acest instrument greoi, un pasaj ca acesta. În stilul părții următoare există mai puțină vioiciune, mai puțină grandoare, și mai multă ușurință în schimb; o veselie naivă, exprimată mai întîi de patru voci solistice și colorată apoi mai viu de alăturarea corului, constituie fundalul ei. Cîteva accente tandre și religioase alternează aici în două momente diferite cu melodia veselă, dar mișcarea devine mai precipitată: întreaga orchestră izbucnește, instrumentele de percuție, timpanii, cinelii, trianlul și toba mare marchează cu asprime timpii tari ai măsurii; bucuria se impune din nou, bucuria populară, zgomotoasă, care s-ar asemana cu o orgie, dacă, terminînd, toate vocile nu s-ar opri din nou pe un ritm solemn pentru a înălța, într-o exclamație extatică, ultimul său omagiu de dragoste și de respect. Orchestra încheie singură, nu fără a lansa într-o goană înflăcărată fragmente din tema întîi de care nu te mai poți sătura.

O traducere a poeziei germane folosite de Beethoven va înfățișa acum cititorului motivul acestor numeroase combinații muzicale, auxi-

liare savante ale unei inspirații continue, instrumente docile ale unui geniu puternic și neobosit. Iată-o:

„Slavă ție stea curată, / Voie bună pe pământ, / Astăzi te simțim aproape / Sol din rai cu soare sfânt. / Vraja ta aduce iară / Pe popor lângă popor; / Toți pe lume frați noi sîntem, / Unde vîi, ușoară-n zbor. / Cine a avut norocul / De prieteni buni să dea, / Cine știe ce-i iubirea / Lîngă noi cîntînd să stea. / Fericit un suflet drag / Te poate face pe pământ; / Cine n-a simțit iubirea / Plece dintre noi plîngînd. / Toate gustă voie bună / Lîngă sînul dulcui firi, / Buni și răi cu drag urmează / Calea ei de trandafiri. / Daruri ea ne-a dat și roade, / Frați la bine și la rău; / Viermelui dădu plăcere, / Omului, elanul său / Către vise ce nu pier, / Tot mai sus spre cer, spre cer. / Drept cum trece mîndrul soare / Pe seninul cer acum, / Mergeți, frați, pe-al nostru drum, / Veseli, oști biruitoare. / Frați iubiți din toată lumea, / Fiți cu toți îmbrățișați, / Peste cerul luminat / E un soare prea puternic. / Fruntea voastră sus, popoare, / Lume, simți puterea ta / Peste ceruri și pământ / Este el, slăvitul soare. / Slavă, voie bună pe pământ!”

Simfonia aceasta este cea mai greu de interpretat dintre toate simfoniile lui Beethoven; ea necesită un studiu îndelungat, deosebit de serios și mai ales o bună dirijare. În plus, ea are nevoie de un număr de cîntăreți cu atît mai mare cu cît corul trebuie să biruie în numeroase locuri orchestra, și cu cît adaptarea muzicii pe cuvinte, precum și registrul supraacut al unor voci fac extrem de dificilă emisiunea vocală și slăbesc mult volumul și energia sunetelor...

Orice-ar fi, cînd, terminîndu-și opera, Beethoven a privit dimensiunile impunătoare ale monumentului ce înălțase, și-a spus, fără îndoială: „Și acum moartea poate să sosească, mi-am făcut datoria”.

III

CÎTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA TRIOURILOR ȘI SONATELOR LUI BEETHOVEN

Sînt mulți oameni în Franța pentru care numele lui Beethoven nu se leagă decît de noțiunile de orchestră și de simfonii; ei nu știu că acest neobosit Titan a lăsat în toate genurile muzicii capodopere aproape la fel de perfecte.

El a scris o operă: *Fidelio*; un balet: *Prometeu*; o melodramă: *Egmont*; uverturi la tragedii: *Coriolan* și *Ruinele Atenei*; șase sau șapte alte uverturi cu subiecte libere; două mari mise; un oratoriu: *Cristos pe Muntele Măslinilor*; optsprezece cvartete pentru două viori, violă și violoncel; multe alte cvartete și cvintete pentru trei sau patru instrumente de suflat și pian; triouri pentru pian, vioară și violoncel; un mare număr de sonate pentru pian solo și pentru pian cu un instrument cu coarde, violoncel sau vioară; un septuor pentru patru instrumente cu coarde și trei instrumente de suflat; un mare concert de vioară; patru sau cinci (*sic*) concerte pentru pian și orchestră; o fantezie pentru pian principal cu orchestră și cor; o multitudine de arii variate pentru diverse instrumente; lieduri și cîntece cu acompaniament de pian; un caiet de coruri pe una și mai multe voci; o cantată sau scenă lirică cu orchestră; coruri cu orchestră pe diferite poezii germane, două volume de studii de armonie și contrapunct; și în sfîrșit, faimoasele nouă simfonii.

Nu trebuie să se creadă că această fecunditate a lui Beethoven ar avea ceva comun cu cea a compozitorilor italieni care-și numără operele din cincizeci în cincizeci, dovadă cele o sută șaiszeci de partituri ale lui Paisiello. Nu! o asemenea părere ar fi cu totul nedreaptă. Dacă excepțăm uvertura la *Ruinele Atenei* și poate două sau trei alte fragmente nedemne de marele nume al autorului lor și care s-au ivit din pana sa în acele rare clipe de somnolență pe care Horațiu le reproșează, cu oarecare ironie, pînă și *bunului* Homer, tot restul este în acel stil nobil, elevat, desăvîrșit, îndrăzneț, expresiv, poetic și mereu nou care în mod incontestabil fac din Beethoven promotorul civilizației muzicale. În acest

mare număr de compoziții abia de se pot descoperi câteva vagi asemănări între unele din miile de fraze care-i asigură splendoarea și viabilitatea. Uimitoarea facultate de a fi mereu nou, fără a depăși adevărul și frumosul artistic, se poate observa pînă la un anumit punct în părțile cu mișcare vie; aici gîndirea muzicală, ajutată de ritm, poate evita căile bătătorite; dar în general este neînțeleș în *adagio*-uri, în acele meditații extraumane în care geniului panteist al lui Beethoven îi place atîta să se cufunde. În ele, nici urmă de pasiuni, de imagini pămîntești, de imnuri închinare bucuriei, dragostei, gloriei, nici urmă de cîntece copilărești, de cuvinte agreabile, de trăsături mușcătoare sau comice, de teribile accese de furie, nimic din acele izbucniri de ură pe care i le smulge atît de adesea o suferință secretă; el nu mai păstrează pic de dispreț în inima sa, nu mai aparține speciei noastre, a uitat-o, a ieșit din atmosfera noastră; calm și solitar, plutește în eter; asemenea acelor vulturi din Anzi ce planează la înălțimi la care celelalte creaturi nu mai găsesc decît asfixia și moartea, privirile sale se cufundă în spațiu, zboară spre soare, cîntînd natura nemărginită. Să credem că geniul acestui om s-ar fi putut avînta, ca să spunem așa, oricînd ar fi dorit!... Și totuși ne putem convinge de aceasta, prin dovezile încă mai numeroase pe care ni le-a lăsat în compozițiile pentru pian. Aici, și doar aici, neavînd în vedere un auditoriu numeros, publicul, mulțimea, el pare că a scris pentru sine însuși, cu acea abandonare maiestuoasă pe care mulțimea nu o înțelege, și pe care tendința de a ajunge grabnic la ceea ce numim *efect* trebuie s-o altereze neapărat. Și aici sarcina executantului devine zdrobitoare, dacă nu prin dificultățile de mecanism, cel puțin prin profundul sentiment, prin marea inteligență ce i le cer asemenea opere; trebuie neapărat ca virtuozul să dispară în fața compozitorului precum orchestra în simfonii; trebuie să se petreacă o completă absorbție a unuia de către celălalt; tocmai identificîndu-se astfel cu gîndirea ce ne-o transmite, interpretul se ridică la înălțimea modelului său.

Există o lucrare a lui Beethoven, cunoscută sub numele de sonată în *do diez* minor, al cărei *adagio* este una din acele poezii pe care limba omenească nu e capabilă să le descrie*. Mijloacele sale sînt foarte simple: mîna stîngă deapănă ușor sunetele unor acorduri largi, de un caracter solemn și trist, a căror durată permite vibrațiilor pianului să se stingă treptat pe fiecare dintre ele; deasupra, degetele inferioare ale mîinii drepte arpegiază un desen de acompaniament ostinat a cărui formă nu se schimbă aproape de la prima pînă la ultima măsură, în timp ce celelalte degete fac să se audă un fel de lamentație, eflorescență me-

* Este vorba de *Sonata quasi una Fantasia*, op. 27 nr. 2, cunoscută și sub denumirea de „Sonata Lunii” (n. tr.).

lodică a acestei armonii întunecate. Într-o zi, acum treizeci de ani, Liszt executând acest *adagio* în mijlocul unui cerc din care făceam și eu parte, îndrăzni să-l denatureze, potrivit obiceiului ce-l adoptase pe atunci în scopul de a se face aplaudat de publicul la modă: în locul acelor lungi acorduri din bas, în locul acelei severe uniformități de ritm și de mișcare de care tocmai am vorbit, el plasă triluri, tremolouri, grăbi și rări măsura, tulburând astfel prin accente pasionate liniștea acestei tristeți și făcând să se audă tunetul în acest cer fără nori, întunecat doar de apusul soarelui... Am suferit cumplit, o mărturisesc, mai mult chiar decât mi s-a întâmplat să sufăr ascultând pe nenorocitele noastre cîntărețe înflorind aria din *Freyschütz*; căci la această tortură se adăuga neplăcerea de a vedea un asemenea artist căzînd în greșeala în care nu cad de obicei decât mediocritățile. Dar, ce să-i faci? Liszt era atunci ca acei copii care, fără să se vaiete, se ridică ei singuri după o căzătură pe care te prefaci că n-o observi, dar care țipă imediat ce le întinzi mîna în ajutor. S-a ridicat mîndru; și totuși, cu cîtiva ani mai tîrziu, nu el era cel ce urmărea succesul, ci succesul își pierdea suflul urmărindu-l; rolurile se inversaseră. Să revenim la sonata noastră. De curînd unul din acei oameni cu suflet și cu spirit, pe care artiștii îi înțilnesc cu atîta bucurie, își adunase cîtiva prieteni; mă afluam printre ei. Liszt sosi și, găsind discuția angajată asupra valorii unei piese de Weber, căreia publicul, fie din cauza mediocrității execuției, fie din cu totul altă cauză, îi făcuse, la un recent concert, o primire destul de tristă, se așază la pian pentru a riposta în felul său adversarilor lui Weber. Argumentarea fu zdrobitoare și i-a obligat astfel să recunoască faptul că o operă genială fusese nedreptățită. Pe cînd tocmai termina, lampa ce lumina încăperea părea gata să se stingă; unul dintre noi se duse să o reaprindă.

— Oprîți-vă, îi spusei; dacă dorește să ne cînte *adagio*-ul în *do diez* minor de Beethoven, semi-întunericul acesta va fi tocmai ceea ce trebuie.

— Cu plăcere, spune Liszt, dar stingeți cu totul lumina, acoperiți focul din cămin, să fie obscuritate completă.

Și atunci, în mijlocul acestor tenebre, după o clipă de reculegere, nobila elegie, aceeași pe care altădată o desfigurase atît de straniu, se înălță în sublima sa simplitate; nici o notă, nici un accent nu fură adăugate accentelor și notelor autorului. Era umbra lui Beethoven, evocată de virtuoz, a cărei voce măreață o ascultam. Fiecare dintre noi fremăta în liniște și, chiar după ultimul acord, păstram încă tăcere... toți plîngeam.

O parte destul de importantă a publicului francez ignoră totuși existența acestor opere minunate. Fără îndoială, întregul trio în *si bemol*, *adagio*-ul celui în *re* și sonata în *la*, pentru violoncel, trebuie să fi demonstrat celor ce le cunosc că ilustrul compozitor era departe de a fi

epuizat în orchestră comorile geniului său. Dar ultimul lui cuvânt nu este acesta; el trebuie căutat în sonatele pentru pian solo. Va veni poate curînd clipa în care aceste opere, care lasă în urma lor tot ceea ce este mai înaintat în artă, vor putea fi înțelese, dacă nu de mulțime, cel puțin de un public ales. Trebuie să se încerce această experiență; de nu izbutește, mai târziu va fi reluată.

• Marile sonate ale lui Beethoven vor servi drept scară metrică pentru a măsura dezvoltarea inteligenței noastre muzicale.

IV

FIDELIO, OPERA ÎN TREI ACTE DE BEETHOVEN; REPREZENTAREA SA LA TEATRUL LIRIC

La 1 al lunii a șasea a calendarului republican, din anul VI, teatrul din strada Feydeau a reprezentat pentru prima dată LÉONORE, SAU DRAGOSTEA CONJUGALĂ, *fapt istoric* în două acte (acesta era titlul piesei), cuvinte de M. Bouilly, muzica de P. Gaveaux. Lucrarea a părut mediocră, în ciuda talentului arătat, în cele două roluri principale, de către Gaveaux, autorul muzicii, și doamna Scio, o mare artistă a timpului.

La mulți ani după aceea, Paër a scris o amabilă partitură pe un libret italian a cărui eroină era tot *Léonore* a lui Bouilly, și, pe când ieșea de la o reprezentație a acestei lucrări, Beethoven, cu umor-i aspru atît de caracteristic, îi spuse lui Paër:

— Opera dumneavoastră îmi place, doresc să-i scriu muzica.

Aceasta e originea capodoperei de care ne ocupăm astăzi. Prima apariție a lui *Fidelio* de Beethoven pe scena germană nu a permis să se bănuiască celebritatea de care se va bucura această lucrare, iar reprezentațiile, se spune, au fost curînd întrerupte. Puțin timp după, ea reapăru, modificată în diverse feluri în ce privește muzica și drama, și precedată de o nouă uvertură. Această a doua încercare avu un succes imens; Beethoven, chemat de strigătele puternice ale auditoriului, fu adus cu sila pe scenă după primul și al doilea act, al cărui final produse un entuziasm necunoscut pînă atunci la Viena. Și totuși partitura *Fidelio* a trebuit să suporte mii de critici mai mult sau mai puțin acerbe; dar, din acel moment, ea a fost executată pe toate scenele Germaniei, unde s-a menținut pînă astăzi, făcînd parte din repertoriul clasic. Aceeași onoare i s-a făcut puțin mai tîrziu pe scenele Londrei. În 1827, o trupă germană a sosit la Paris să dea reprezentații cu *Fidelio*, ale cărei două roluri principale erau cîntate cu un rar talent de Haitzinger și doamna Schroeder-Devrient; opera a fost primită cu entuziasm. De curînd e pusă în scenă la Teatrul Liric; cu cincisprezece zile înainte, a reapărut la Covent Garden din Londra; în acest moment este jucată la New York.

Căutați teatrele în care se reprezintă la ora actuală *Léonore de Gaveaux* și *Leonora de Paër*. . . Doar erudiții știu de existența acestor două opere. Au dispărut. . . nu mai există. Și asta pentru că, din cele trei partituri, prima este extrem de slabă, a doua este abia o lucrare de oarecare talent, iar a treia, o operă de geniu.

Într-adevăr, cu cât ascult, cu cât citesc mai mult lucrarea lui Beethoven, cu atât mai mult o găsesc demnă de admirație. Ansamblul și detaliile mi se par la fel de frumoase; pretutindeni sînt prezente energia, măreția, originalitatea și un sentiment profund și sincer.

Ea aparține acelei puternice categorii de opere nedreptățite, asupra cărora se abat cele mai inacceptabile prejudecăți, minciunile cele mai sfruntate, dar a căror vitalitate e atât de intensă, încît nimic nu le poate știrbi valoarea. Asemenea falnicilor fagi răsați pe stînci și printre ruine, care reușesc să sfărîme stîncile, să zdrobească zidurile și să se înalțe în cele din urmă semeți și înverziți, înfipti cu atât mai solid în sol, cu cât au avut mai multe obstacole de învins pentru a crește; în timp ce sălciile, care au crescut în voie la malul unui râu, se prăvălesc în albie, unde putrezesc uitate de toți.

Beethoven a scris patru uverturi pentru unica sa operă. După ce a terminat-o pe prima, a reînceput-o fără să se știe de ce; el îi păstră structura generală și toate temele, dar înlănțuindu-le prin alte modulații, instrumentîndu-le altfel, adăugînd un efect de *crescendo* și un solo de flaut. După părerea mea, acest solo nu se ridică la nivelul marelui stil al lucrării. Și totuși se pare că autorul a preferat această a doua versiune, încredințînd-o prima tiparului. Cealaltă, al cărei manuscris rămăsese în mîinile lui Schindler, prietenul lui Beethoven, a apărut, doar acum zece ani, la editura franceză Richaut. Am avut onoarea s-o dirijez de vreo douăzeci de ori la teatrul Drury-Lane din Londra și în cîteva concerte la Paris; efectul e grandios și antrenant. Totuși versiunea a doua și-a păstrat popularitatea dobîndită sub numele de uvertura *Leonorei*; probabil și-o va păstra.

Această uvertură superbă, cea mai frumoasă poate din cele ale lui Beethoven, a împărtășit soarta multor bucăți din operă și a fost suprimată după primele reprezentații. O alta (în *do major*, ca și cele precedente), cu un caracter dulce și fermecător, dar a cărei încheiere n-a putut stîrni aplauzele, n-a fost mai norocoasă. În sfîrșit, autorul scrisese, pentru reluarea operei sale modificate, uvertura în *mi major*, cunoscută sub numele de uvertura *Fidelio*, care fu definitiv preferată față de cele trei precedente. Este o pagină magistrală, cu o vervă și o strălucire incomparabile, o adevărată capodoperă simfonică, dar care nu se potrivește, nici prin caracterul său, nici prin temele ce le conține, cu opera pe care o prefătează. Celelalte uverturi, dimpotrivă, sînt într-un fel opera *Fide-*

lio, în rezumat. Se găsesc aici, pe lângă accentele drăgăstoase ale Leonorei, lamentațiile prizonierului muritor de foame, delicioasele melodii ale trioului din ultimul act, fanfara depărtată a trompetei ce anunță sosirea ministrului care îl va elibera pe Florestan; totul palpită de dramatism și ele sînt într-adevăr uverturi ale lui *Fidelio*.

Principalele teatre din Germania și Anglia observînd, după treizeci sau patruzeci de ani, că a doua mare uvertură *Leonora* (prima publicată) era o operă magnifică, o execută acum în chip de antract înaintea celui de-al doilea act al operei, păstrînd uvertura în *mi* pentru primul. Păcat că Teatrul Liric n-a considerat necesar să urmeze acest exemplu. Am fi dorit ca însuși Conservatorul să încerce ceea ce a făcut odinioară Mendelssohn într-unul din concertele orchestrei Gewandhaus din Leipzig, cînd ne-a oferit, într-una din ședințele sale, cele patru uverturi ale operei lui Beethoven.

Dar aceasta probabil ar fi părut la Paris o încercare mult prea îndrăzneată (de ce?), și îndrăzneala, se știe, nu este defectul instituțiilor noastre muzicale.

Subiectul lui *Fidelio* (căci trebuie să spunem cîteva cuvinte și despre piesă) este trist și melodramatic. El a contribuit destul la rezervele ce le nutrea publicul francez pentru această operă. Este vorba de un prizonier al statului, pe care guvernatorul unei fortărețe vrea să-l ucidă prin înfometare în celula sa. Soția lui, Leonora, travestită în băiat, a fost acceptată ca servitor de către temnicerul Rocco, sub numele de Fidelio. Marcellina, fiică a lui Rocco și logodnică a ajutorului de temnicer Jaquino, curînd sedusă de înfățișarea lui Fidelio, nu întîrzie să-l părăsească pentru el pe vulgarul ei admirator. Pizarro, guvernatorul, nerăbdător să-și vadă victima ucisă, și considerînd că foamea nu acționează destul de grabnic, se hotărăște să vină el însuși pentru a-l sugruma chiar pe scîndura ce-i servea drept culcuș. Rocco primește ordinul să sape într-un ungher al celulei o groapă în care va fi aruncat peste cîteva ore trupul prizonierului.

Fidelio este luat de Rocco pentru a-l ajuta în această lugubră misiune. Biata femeie este îngrozită cînd își vede soțul gata să moară și nu cutează să se apropie de el. Sosește curînd neînduplecatul Pizarro; prizonierul înlănțuit se ridică, își recunoaște călăul, îl înfruntă; Pizarro înaintează spre el cu pumnalul în mînă, cînd deodată Fidelio, aruncîndu-se între cei doi, scoate un pistol de la piept și-l înfruntă pe Pizarro care se dă înapoi înspăimîntat.

Chiar în acest moment se aude o trompetă, la oarecare distanță. Este semnalul ce anunță lăsarea punții și deschiderea porților fortăreței. Se vestește sosirea ministrului; guvernatorul nu-și mai poate împlini astfel fapta sîngeroasă; el iese în grabă din celulă; prizonierul e salvat.

Într-adevăr, ministrul apare și recunoaște în victima lui Pizarro pe prietenul său Florestan; bucurie generală și încurcătură a sărmaneii Marcellina care, aflînd adevărul despre Fidelio, revine la Jaquino.

La Teatrul Liric au crezut că trebuie să adapteze la situațiile acestei piese a domnului Bouilly o dramă nouă, a cărei acțiune se petrece în 1495 la Milano, și ale cărei personaje principale sînt Lodovico Sforza, Jean Galeas, soția sa Isabella de Aragon și regele Franței Carol al VIII-lea. S-au putut introduce deci în deznodămînt un strălucitor tablou final și costume mai puțin întunecate ca cele ale piesei originale. Acesta este motivul — foarte neîndreptățit, fără îndoială — ce l-a făcut pe domnul Carvalho, strașnicul director al acestui teatru, să dorească o asemenea substituie în momentul cînd s-a pus în studiu opera *Fidelio*. În Franța nu se admite ca o operă străină să fie pur și simplu doar tradusă. Treaba asta s-a făcut, de altfel, fără a aduce vreun prejudiciu partiturii, ale cărei numere rămîn legate de situații cu un caracter apropiat cu cel al scenelor pentru care au fost create.

Ceea ce nu-i place publicului parizian în muzica operei *Fidelio* este puritatea melodiei sale, refuzul suveran al autorului față de efectul sonor nemotivat, de încheierile banale și frazele muzicale obișnuite; este sobrietatea generoasă a instrumentației, îndrăzneala armoniei; și mai ales, citez să o spun, însăși profunzimea înțeleșului ce-l dă expresiei. Trebuie ascultat totul în această muzică complexă, trebuie ascultat totul pentru a putea înțelege. Părțile încredințate orchestrei, în anumite cazuri părți principale, în altele părți obscure, conțin uneori accentul expresiv, strigătul pătimaș, în sfîrșit, ideea pe care autorul n-a putut-o da părții vocale. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că aceasta din urmă n-a rămas predominantă, cum pretind eternii nemulțumiți care reiau reproșul adresat de Grétry lui Mozart: „A pus pedestalul pe scenă și statuia în orchestră”, reproș făcut mai înainte lui Gluck și mai tîrziu lui Weber, Spontini, Beethoven, și pe care-l vor face întotdeauna oricui se va abține să scrie platitudini pentru voce acordînd orchestrei un rol interesant. E drept că cei care critică atît de prompt la adevărații maeștri pretinsa predominare a instrumentelor față de voce nu sînt consecvenți în menținerea acestei rezerve; așa se face că vedem în fiecare zi, cel puțin de zece ani încoace, orchestre transformate în fanfară militară, în atelier de fierar, în prăvălie de tinichigiu, în timp ce critica ignoră aceste grozăvii, fără ca măcar să se indigneze. Astfel, dacă orchestra e zgomotoasă, violentă, brutală, banală, revoltătoare, distrugătoare de voci și de melodie, critica nu zice nimic; dacă e fină, delicată, inteligentă, dacă atrage uneori atenția asupra sa prin vioiciunea ei, prin grație sau elocință, și dacă rămîne totuși în limitele ce-i impun rațiunile dramatice și muzicale, ea este cenzurată. I se iartă cu ușurință orchestrei să nu spună nimic sau, dacă vorbește, să nu spună decît ineptii și grosolăni.

În partitura operei *Fidelio* există șaisprezece numere, în afară de cele patru uverturi. Existau mai multe la început; unele au fost suprimate încă de la a doua punere în scenă a acestei lucrări la Viena, iar numeroase tăieturi și modificări s-au făcut în aceeași perioadă în numerele păstrate. Un editor din Leipzig a publicat (cred că în 1855) opera originală completă cu indicația omisiunilor și schimbărilor care i-au fost impuse. Studiarea acestei ciudate partituri ne permite să ne imaginăm torturile pe care nerăbdătorul Beethoven a trebuit să le suporte supunându-se unor asemenea remanieri, pe care le-a făcut, fără îndoială, cu furie, comparându-se cu sclavul lui Alfieri:

Servo, si, ma servo ognor fremente.

În Germania, ca și în Italia, ca și în Franța, ca pretutindeni, în teatre, toată lumea, fără excepție, are mai multă minte decât autorul. Aici autorul este un inamic public; și dacă un mașinist afirmă că o anumită piesă muzicală, aparținând oricărui maestru, este prea lungă, fiecare se va grăbi să-i dea dreptate mașinistului împotriva lui Gluck, sau Weber, sau Mozart, sau Beethoven, sau Rossini. Amintiți-vă, în legătură cu Rossini, neobrăzatele tăieturi făcute în opera sa *Wilhelm Tell*, înainte și după prima reprezentație a acestei capodopere. Teatrul, pentru poeți și muzicieni, este o școală a umilinței; unii primesc aici lecții de la oameni care nu cunosc gramatica, ceilalți, de la oameni care nu știu nici măcar gama; și toți acești critici, de altfel porniți împotriva a tot ce dovedește cât de cât noutate și îndrăzneală, se dau în vînt după prudenta banalitate. Mai ales în teatrele lirice, fiecare se crede îndreptățit să aplice preceptul lui Boileau:

Adăungați uneori, dar mai des ștergeți.

Și acesta e aplicat atît de bine și în atîtea feluri, corectorii unui teatru văzînd în negru ceea ce văd în alb cei ai altui teatru, încît dintr-o partitură tîrîță, fără protector, pe vreo cincizeci de scene, n-ar mai rămîne intacte, dacă s-ar ține seama de munca tuturor corectorilor, decât abia zece pagini.

Cele șaisprezece numere ale operei *Fidelio* de Beethoven au aproape toate o fizionomie frumoasă și nobilă. Dar ele sînt frumoase din diverse motive, și tocmai asta mi se pare a constitui meritul lor principal. Primul duet între Marcellina și logodnicul ei se distinge de celelalte prin stilul său familiar, vesel, de o atrăgătoare simplitate; de la început se vădesc caracterele celor două personaje. Aria în *do* minor a tinerei fete pare să se apropie prin forma sa melodică de stilul celor mai bune pagini ale lui Mozart. Totuși, orchestra e tratată aici cu o grijă mult mai minuțioasă decât a fost vreodată tratată de ilustrul antecesor al lui Beethoven.

Un cvartet cu o minunată melodie urmează acestui drăguț număr. El este construit în canon la octavă, fiecare voce intrînd la rîndul său

pentru a intona tema, în așa fel încât se produce mai întâi un solo acompaniat de o mică orchestră de violoncelle, de viole și de clarinete, apoi un duet, un terțet și, în sfârșit, un cvartet complet. Rossini a scris numeroase piese fermecătoare, în această formă; așa este canonul lui Moise: *Mi manca la voce*. Dar canonul din *Fidelio* este un *andante* căruia nu-i urmează *allegro*-ul de rigoare, cu cabaletta și coda zgomotoasă. Și publicul, oricât de încântat ar fi de acest grațios *andante*, rămîne surprins, uimit, văzînd că nu urmează *allegro*-ul final, cadența, lovitura sa de bici. . . De fapt, de ce oare nu i se dă o lovitură de bici? . . .

Se poate face o comparație între cupletele lui Rocco despre puterea banului, scrise de Gaveaux în partitura sa franceză, și cele ale partiturii germane a lui Beethoven. Poate că, dintre toate numerele *Leonorei* lui Gaveaux, acesta este cel care suportă cel mai bine o asemenea comparație. Piesa lui Beethoven farmecă prin alura sa jovială, în care o modulație și o schimbare de măsură intervenind brusc la mijloc îi alterează nițel viguroasa simplitate; dar cea a lui Gaveaux, cu un stil mai modest, nu e mai puțin interesantă prin sinceritatea sa melodică, excelenta dicțiune a cuvintelor și o orchestrație izbutită.

În terțetul următor, Beethoven începe să folosească forma mare, dezvoltările ample, instrumentația mai bogată, mai agitată; se simte că se pătrunde în dramă; pasiunea se dezvăluie prin fulgere îndepărtate.

Vine apoi un marș ale cărui melodii și modulații sînt dintre cele mai inspirate, dar impresia generală pare tristă, fiind vorba de marșul unor soldați ce păzesc o închisoare. Cele două prime note ale temei, lovite surd de timpani, și un *pizzicato* al basilor, îi conferă de la început un colorit sumbru. Nici acest marș și nici terțetul ce-l precede nu au corespondent în opera lui Gaveaux. Același lucru se întâmplă cu multe alte părți ce formează bogata partitură a lui Beethoven.

Printre ele se numără și aria lui Pizarro. La Paris ea nici măcar n-a fost aplaudată; totuși, ne luăm libertatea a o considera o capodoperă. În această piesă teribilă, bucuria feroce a unui scelerat, gata să-și îndeplinească răzbunarea, este zugrăvită cu cel mai înfricoșător realism. În opera sa, Beethoven a respectat preceptul lui Gluck care recomandă să nu se folosească instrumentele decît *proporțional cu gradul de interes și pasiune*. Aici, pentru prima dată, întreaga orchestră se dezlănțuie; ea începe cu zgomot prin acordul de nonă mică a lui *re* minor; totul freamătă, totul se agită, strigă și lovește; partea vocală nu este, ce-i drept, decît o declamație pe note, dar ce declamație! și cîtă intensitate salbatică dobîndește accentul ei, mereu convingător, cînd, după ce a stabilit modul major, autorul introduce corul suitei lui Pizarro, ale cărui voci, mai întâi murmurînde, o acompaniază pe a acestuia și izbucnesc în sfârșit cu putere în încheiere! Este admirabil.

Am ascultat în Germania această arie interpretată într-un mod extraordinar de Pischek.

Duetul lui Rocco și al guvernatorului, duet pentru doi bași prin urmare, nu se ridică la înălțimea aceasta; totuși, nu pot aproba libertatea pe care și-a permis-o Teatrul-Liric suprimându-l. O libertate asemănătoare, dar cel puțin însoțită de consimțământul mai mult sau mai puțin verosimil al autorului, și-au luat-o odinioară la Viena pentru fermecătorul duet de soprane, cântat de Fidelio și Marcellina, în care o singură vioară și un singur violoncel, ajutate de câteva intervenții ale orchestrei, acompaniază atât de elegant cele două voci. Acest duet, regăsit în partitura de la Leipzig de care vorbeam adineauri, a fost reintegrat la Teatrul-Liric în lucrarea lui Beethoven. Deci savanții teatrului din Paris nu împărtășesc părerea celor ai teatrului din Viena!... Noroc că există divergențe de opinii între ei! Fără asta, n-am fi putut asculta acest dialog muzical atât de proaspăt, atât de dulce, atât de elegant!

Se spune că datorăm această restabilire sufleurului Teatrului Liric. Brav sufleur!

Marea arie a lui Fidelio este cu recitativ, *Adagio cantabile*, *Allegro* final și acompaniament obligat cu trei corni. și un fagot.

Găsesc recitativul de o frumoasă alură dramatică, *Adagio*-ul, sublim prin accentul său tandru și grația tristă, *Allegro*-ul, antrenant, plin de un nobil entuziasm, magnific, și foarte demn să fi servit ca model pentru aria Agathe, din *Freyschütz*. Știu că excelenți critici nu sînt de aceeași părere cu mine; mă consider fericit că nici eu nu sînt de aceeași părere cu ei...

Tema *Allegro*-ului din această admirabilă arie este expusă doar de cei trei corni și de fagot, care se mulțumesc să intoneze succesiv cele cinci note ale acordului, *si, mi, sol, si, mi*. Asta formează patru măsuri de o incredibilă originalitate. S-ar putea da oricărui muzician care nu le cunoaște aceste cinci note, permițându-i să le combine în o sută de feluri diferite și pariez că în cele o sută de combinații nu s-ar găsi impetuoașă și mîndra frază a lui Beethoven, într-atît de neprevăzut îi este ritmul. Acest *Allegro*, pentru mulți oameni, rămîne compromis de un defect grav; e lipsit de un mic motiv care să se poată reține cu ușurință. Acești amatori, insensibili la numeroasele și răsunătoare frumuseți ale piesei, își așteaptă frazele lor de patru măsuri, cum așteaptă copiii surpriza dulce a prăjiturii tradiționale și cum așteaptă provincialii *si natu-ralu!*, nota tenorului debutant. Oricît de savuroasă ar fi prăjitura și chiar dacă tenorul ar fi cel mai bun din lume, nici ea nici el n-ar avea succes fără prețiosul accesoriu! Nu are surpriză dulce! sau nu are notă!

Aria Agathe, în *Freyschütz*, este aproape populară, „are notă“.

Cîte lucrări, chiar de Rossini, acest prinț al melodiștilor, n-au rămas în umbră pentru că „nu au notă“!

Cele patru instrumente de suflat ce acompaniază vocea în această arie tulbură de altfel oarecum cea mai mare parte din ascultători atrăgându-le prea puternic atenția. Totuși ele nu etalează dificultăți inutile; Beethoven nu le-a tratat, cum a făcut-o de multe ori Mozart cu Bassethorn-ul, drept instrumente soliste, în accepțiunea pretențioasă a cuvîntului. În opera *Titus*, Mozart îl pune pe instrumentist să execute un fel de concert la Bassethorn, în timp ce primadona spune că *vede moartea apropiindu-se* etc. Acest contrast între un personaj animat de cele mai triste sentimente și un virtuoz care, sub pretextul că acompaniază vocea, se străduiește doar să facă să strălucească agilitatea degetelor sale, este unul dintre cele mai neplăcute, mai copilărești, mai străine simțului dramatic și mai dăunătoare bunului efect muzical. Rolul încredințat de Beethoven celor patru instrumente de suflat ale sale nu este același; nici vorbă de a le face să strălucească, ci de a obține prin ele un fel de acompaniament deosebit de potrivit cu sentimentul personajului care cîntă și cu o sonoritate specială pe care nici o altă combinație orchestrală n-ar putea-o produce. Timbrul voalat, chiar puțin răgușit, al cornilor se asociază cum nu se poate mai bine cu bucuria dureroasă, cu speranța îngrijorată ce umple sufletul Leonorei; este dulce și tandru ca gurguritul turturelelor. Spontini, cam în aceeași epocă, și fără să fi ascultat *Fidelio* de Beethoven, utiliza cornii cu o intenție aproape asemănătoare, pentru a acompania frumoasa arie a *Vestalei*:

Pe tine te implor.

De atunci, numeroși maeștri, între alții Donizetti în opera sa *Lucia*, au făcut-o la fel de izbutit.

Atît de puternică e forța expresivă caracteristică acestui instrument pentru compozitorii familiarizați cu limbajul pasiunilor și sentimentelor.

Fără îndoială, un suflet generos și cald s-a contopit cu această emoționantă inspirație!

Emoția creată de corul deținuților, chiar mai puțin vie, nu e mai puțin profundă.

Cîțiva nefericiți ies din temniță și vin pentru o clipă la aer, în curte. Ascultați, la intrarea lor în scenă, aceste prime măsuri ale orchestrei, aceste dulci și ample armonii ce se dezvoltă radioase, și aceste timide voci ce se grupează lent și ajung la o expansiune armonică, înălțîndu-se din toate piepturile oprite, asemeni unui suspin de fericire. Și apoi acest desen melodios al instrumentelor de suflat ce-i acompaniază!... S-ar putea spune și aici: „De ce n-a încredințat autorul acest desen melodic vocilor, iar părțile vocale orchestrei?” De ce! pentru că ar fi fost o stîngăcie evidentă; vocile cîntă tocmai așa cum trebuie; o singură notă în plus, încredințată părților vocale, le-ar altera expresia atît de justă; adevărată, atît de profund simțită; desenul instrumental nu

e decît o idee secundară, oricît ar fi el de melodios, şi se potriveşte mai ales instrumentelor de suflat; el scoate cît se poate de bine în relief dulceaţa armoniilor vocale atît de ingenios dispuse deasupra orchestrei. Cred că nu se va găsi nici un compozitor cu bun simţ, oricare ar fi şcoala căreia îi aparţine, care să dezaprobe aici ideea lui Beethoven.

Fericirea deţinuţilor este o clipă tulburată de apariţia gardienilor însărcinaţi cu supravegherea lor. Imediat coloritul muzical se schimbă: totul devine cenuşiu şi surd. Dar gardienii şi-au terminat rondul; privirea lor bănuitoare nu-i mai apasă pe deţinuţi; tonalitatea pasajului episodic al corului se apropie de tonalitatea principală, o lasă să se presimtă pentru a ajunge la ea; o scurtă tăcere... şi iată, prima temă reapare în tonul iniţial, cu o naturaleţe şi un farmec nespus. Este lumina, aerul, blînda libertate, este viaţa însăşi ce revine.

Unii auditori, ştergîndu-şi ochii la sfîrşitul acestui cor, sînt indignaţi de tăcerea sălii care-ar trebui să răsunе într-o imensă aclamaţie. S-ar putea ca cea mai mare parte din public să fie emoţionată; totuşi anumite frumuseţi muzicale, pentru noi evidente, pot foarte bine să nu stîrnească aplauzele.

Corul deţinuţilor de Gaveaux:

Frumosul cer, această verdeaţă

e scris în acelaşi gen. Dar, vai! în comparaţie cu cel al lui Beethoven, pare foarte cenuşiu şi neinteresant! Să mai observăm, de altfel, că autorul francez, foarte rezervat în utilizarea trombonilor în partitura sa, îi face să intervină aici, ca şi cînd ar aparţine familiei instrumentelor dulci, cu timbru calm şi delicat. Să explice cine poate această stranie fantezie.

În partea a doua a duetului, în care Rocco îi spune lui Fidelio că vor merge împreună să sape groapa deţinutului, se găseşte un desen sincopat la instrumentele de suflat, de un efect foarte straniu, dar prin accentul său tînguitor şi caracterul său neliniştit, perfect adaptat situaţiei. Acest duet şi cvintetul ce urmează conţin foarte frumoase pasaje, dintre care unele se apropie, prin stilul părţilor vocale, de maniera lui Mozart în *Nunta lui Figaro*.

Un cvintet cu cor încheie acest act. Culoarea lui este sumbră şi aşa trebuie să fie. O modulaţie cam aridă intervine brusc în mijloc, şi cîteva voci execută ritmuri ce se disting faţă de celelalte, fără să se poată vedea foarte clar intenţia autorului. Dar misterul ce planează asupra ansamblului conferă acestui final o fizionomie dintre cele mai dramatice. El se încheie în *piano*; exprimă consternarea, spaima; publicul parizian nu l-a aplaudat deci; el n-ar putea aplauda o asemenea concluzie, atît de contrară obişnuinţelor lui.

Înainte de ridicării cortinei pentru actul al treilea*, orchestra intonează o lentă și lugubră simfonie, plină de lungi țipete de groază, de suspine, de tremurături, de pulsații greoaie. Intrăm în zona durerilor și lacrimilor; Florestan zace pe stratul său de paie; vom fi martorii agoniei sale, îi vom auzi vocea stinsă.

Orchestra lui Gluck pentru scena temniței lui Oreste din *Iphigenia în Taurida* este foarte frumoasă, fără îndoială; dar cât de mult îi depășește aici Beethoven rivalul! Nu numai pentru că e un imens simfonist, pentru că știe mai bine decât acesta să facă orchestra să vorbească, dar, trebuie să recunoaștem, pentru că gândirea sa muzicală, în această piesă, este mai puternică, mai grandioasă și cu o expresie incomparabil mai pătrunzătoare. Se simte, încă de la primele măsuri, că nenorocitul întemnițat în această închisoare trebuie să fi lăsat orice speranță intrînd aici.

Iată-l. Unui recitativ dureros, întretăiat de frazele principale ale precedentei simfonii, îi urmează un cantabile dezolat, descurajant, în care acompaniamentul instrumentelor de suflat îi sporește în fiecare moment tristețea. Durerea prizonierului devine din ce în ce mai intensă. Mîntea lui se rătăcește... aripa morții l-a atins... Cuprins de o subită halucinație, el se crede liber, surîde, lacrimi de tristețe îi umplu ochii stinși, i se pare că-și revede soția, o strigă, ea îi răspunde; e beat de libertate și de dragoste...

Să descrie cine vrea această melodie ce hohotește de plîns, aceste palpitări ale orchestrei, acest cîntec continuu al oboiului ce însoțește cîntul lui Florestan ca vocea soției adorate pe care crede că o aude; și acest învăluitoare crescendo, și ultimul strigăt al muribundului... Eu nu sînt în stare...

Să recunoaștem aici arta suverană, inspirația arzătoare, zborul suprem al geniului...

Florestan, după acest acces de agitație febrilă, s-a prăvălit din nou pe culcușul său; iată-i sosind pe Rocco și tulburata Leonora (*Fidelio*). Groaza acestei scene este micșorată printr-un nou libret, în care e vorba doar să se curețe un canal, în loc să se sape groapa deținutului încă viu. (Vedeți unde duc toate aceste remanieri...)

Nimic mai sinistru decât acest celebru duet, în care insensibilitatea înghețată a lui Rocco contrastează cu replicile sfîșietoare ale lui *Fidelio*, în care murmurul surd al orchestrei se poate compara cu zgomotul sec al bulgărilor de pămînt ce cad pe un coșciug ce se acoperă. Unul din confrății noștri din critica muzicală a stabilit foarte just o apropiere

* După remanierea operată în anul 1806 de Beethoven, *Fidelio* cuprinde doar două acte, primul fiind format din actele I și II ale versiunii inițiale, iar al doilea corespunzînd fostului act III (n. tr.).

între această piesă și scena groparilor din *Hamlet*. Ce elogiu putea fi mai mare?

Groparii lui Beethoven își închid duetul fără coda, fără cabaletta, fără glas ridicat; așa că parterul se menține în riguroasa lui tăcere. Ce păcat!

Terțetul următor are mai mult noroc; e aplaudat, cu toate că are și el o încheiere pașnică. Cele trei personaje animate de sentimente afectuoase cîntă aici melodii suave, susținute de acompaniamente armonioase, fără caznă. Nimic mai elegant și în același timp mai înduioșător decît această frumoasă temă de douăzeci de măsuri, expusă de tenor. Este însuși cîntul în cea mai aleasă puritate a sa, este expresia în tot ce are ea mai adevărat, mai simplu, și mai pătrunzător. Această temă e reluată, cînd în întregime, cînd pe fragmente, și, după modulații foarte îndrăznețe, readusă în tonul inițial cu o inspirație și precizie fără seamăn.

Cvartetul pistolului este un lung tunet, a cărui amenințare sporește mereu în violență, ducînd la o serie de răbufniri. Începînd de la strigătul lui Fidelio: „Sînt soția lui!” interesul muzical se confundă cu interesul dramatic; ești impresionat, învăluit, tulburat, fără să poți distinge dacă această violentă emoție se datorează vocilor, instrumentelor sau pantomimei actorilor și mișcării scenice; pînă într-atît s-a identificat compozitorul cu situația ce a descris-o cu un realism impresionant și cea mai prodigioasă energie. Vocile, ce se întretaie și își răspund agitate, se disting în continuu în mijlocul tumultului orchestral și prin pasaje instrumentelor cu coarde asemănătoare unei mulțimi însuflețite de pasiuni. Este o minune a muzicii dramatice căreia nu-i cunosc un echivalent la nici un maestru vechi sau modern. Schimbarea libretului a adus un enorm și regretabil prejudiciu acestei frumoase scene. Acțiunea fiind transpusă într-o epocă în care nu se inventase pistolul, a trebuit să se renunțe la această armă pentru Fidelio; tînăra femeie amenință acum pe Pizarro cu un drug de fier, incomparabil mai puțin periculos, mai ales pentru un asemenea om, decît mica țeavă cu care această mîină slabă poate cu siguranță răni mortal pe Pizarro dacă face cea mai mică mișcare. De altfel, gestul lui Fidelio, vizînd figura lui Pizarro, e de mare efect scenic. O mai văd încă pe doamna Devrient cu tremurul brațului său ce-l ținea întins spre Pizarro, rîzînd cu un hohot convulsiv.

Iată ce rezultat au toate aceste modificări de piese și de partituri, potrivite pretinselor *exigente* ale unui public care nu cere nimic și căruia i-ar conveni foarte bine să i se ofere anumite lucrări așa cum au fost scrise de autorii lor.

După acest admirabil cvartet, cei doi soți rămași singuri cîntă un duet nu mai puțin admirabil, în care pasiunea nestăvilită, bucuria, surpriza, deznădejdea conferă muzicii, rînd pe rînd, accente incredibile pentru cel care nu le-a ascultat vreodată. Ce dragoste! ce înflăcărare!

ce îmbrăţişări! cu ce pasiune se strâng în braţe cele două fiinţe! cum îşi pierd graiul de fericire! Cuvintele se învălmăşesc pe buzele lor fremătătoare, se clatină, sînt nerăbdători... Se iubesc!... înţelegeţi?... se iubesc! Ce poate fi comun între un asemenea elan de dragoste şi acele fade duete ale unor soţi uniţi printr-un mariaj convenţional?... În final se aude un amplu ansamblu al cărui ritm de marş e întrerupt mai întîi de cîteva episoade lente. Allegro-ul se reia apoi şi se însufleţeşte gradat, sporindu-şi sonoritatea pînă la sfîrşit. În această peroraţie, la început maiestratea, apoi verva uimesc şi antrenează pînă şi auditorii cei mai indiferenţi şi cei mai recalcitranti. Aceştia exclamă apoi, aprobînd cu un aer contrariat: „Să fie într-un ceas bun!“ Şi noi am spune, văzîndu-i cum aplaudă: „Să fie într-un ceas bun!“ Dar tot restul partiturii, care-i impresionează în așa mică măsură, nu e mai puțin admirabil şi, fără a dori să minimalizăm acest gigantesc final, multe din piesele precedente îi sînt chiar superioare. Cine ştie dacă totuşi nu se va face lumină mai curînd decît credem, chiar pentru cei al căror suflet e opac în acest moment faţă de frumoasa lucrare a lui Beethoven, la fel cum este şi pentru minunile Simfoniei IX, ale ultimelor cvartete şi ale marilor sonate de pian ale aceluiaşi incomparabil autor? O perdea deasă pare să acopere uneori *ochii spiritului*, cînd privim dintr-o anumită parte a cerului artei, şi împiedică să fie contemplaţi marii aştii ce-l luminează; apoi, deodată, fără să se ştie de ce, perdeaua se sfîşie, vezi şi te ruşinezi pentru orbirea atît de îndelungată.

Asta îmi aminteşte pe bietul Adolphe Nourrit. Îmi mărturisea într-o zi că nu admiră în întreaga creaţie a lui Shakespeare decît *Macbeth* şi că găseşte absurd şi ininteligibil mai cu seamă *Hamlet*. La trei ani după aceea îmi spune cu emoţia unui entuziasm intens: „*Hamlet* este capodopera celui mai mare poet filosof care a existat vreodată. Azi îl înţeleg. Inima şi mintea mea sînt îmbătate de el. Trebuie să vă fi făcut o părere foarte proastă asupra simţului poetic şi inteligenţei mele... Redaţi-mi stima dumneavoastră.“ *Alas! poor Yorick!*

V

BEETHOVEN ÎN INELUL LUI SATURN. MEDIUMURI.

Lumea muzicală este în acest moment foarte tulburată; întreaga filosofie a artei pare zdruncinată. Acum câteva zile se credea în general că frumosul în muzică, la fel ca mediocrul, ca urîtul, era absolut, adică o lucrare frumoasă, sau urîță, sau mediocră pentru oamenii care se întitulează oameni cu gust, cunoscători, era la fel de frumoasă, mediocră sau urîță pentru toată lumea și, în consecință, și pentru oamenii fără gust și fără cunoștințe. Decurgea din această părere liniștitoare că o capodoperă în stare să stoarcă lacrimi unui locuitor de la nr. 58 din Chaussée d'Antin, la Paris, sau să-l plictisească, sau să-l revolte, trebuia neapărat să producă același efect asupra unui chinez, a unui lapon, asupra unui pirat din Timor, asupra unui turc și asupra unui borfaș din strada Vorbelor Rele. Când spun că *se credea*, mă refer la savanți, la doctori și la simpli muritori; căci în această privință marile și micile spirite se întâlnesc, și cei care se deosebesc se adună. În ce mă privește pe mine, care nu sînt nici savant, nici doctor, nici incult, niciodată n-am știut să mă descurc în aceste grave subiecte de controversă; mi se pare totuși că nu credeam în nimic, dar acum, sînt sigur, iată-mă fixat, și mă încred în frumosul absolut cu mult mai puțin decît în cornul licornilor. Căci de ce, mă rog, să nu crezi în acesta? Este demonstrat cu prisosință acum că în multe regiuni ale Himalayei există licorni. Se cunoaște aventura domnului Kingsdoo. Celebrul călător englez, uimit să întâlnească unul din aceste animale, pe care le credea fantastice (iată ce-nseamnă să crezi!), și privind cu o atenție jignitoare acest elegant patrupe, licornul înfuriat se aruncă asupra lui, îl țintui într-un copac și-i lăsa în piept o bucată zdravănă din corn ca dovadă a existenței sale. Nefericitul englez cu greu și-a mai revenit.

Și acum trebuie să spun de ce sînt sigur că de curînd nu mai cred în frumosul absolut în muzică. Trebuie să se fi petrecut o revoluție și ea s-a petrecut într-adevăr în filosofie, începînd cu minunata descoperire a meselor (de brad) ce se rotesc, și prin urmare a mediumurilor, a invocării spiritelor, și a conversațiilor spiritiste. Muzica nu putea rămîne în afara influenței unui fapt atît de important și să fie izolată de

lumea spiritelor, ea, știința impalpabilului, a imponderabilului, a insesizabilului. Numeroși muzicieni au intrat deci în raporturi cu lumea spiritelor (și ar fi trebuit s-o facă mai demult). Prin intermediul unei mese de brad destul de ieftină, pe care se așază mâinile și care, după câteva minute de reculegere (reculegere a mesei), începe să-și ridice unul sau două din picioare, îngrozind din păcate virtutea doamnelor englezoaice, se reușește nu numai să se evoce spiritul unui mare compozitor, dar chiar să se intre în conversație controlată cu el, să fie constrâns să răspundă la tot felul de întrebări. Mai mult chiar, insistând, spiritul marelui maestru poate fi obligat să dicteze o nouă creație, o întreagă compoziție ce tocmai este elaborată de creierul său. Ca și pentru literele alfabetului, este convenit că masa, ridicându-și picioarele și lăsându-le să cadă pe dușumea, lovește atâtea bătăi pentru un *do*, atâtea pentru un *re*, atâtea pentru un *fa*, atâtea pentru o optime, atâtea pentru o șaisprezecime, atâtea pentru o pauză de un timp, pentru o pauză de jumătate de timp etc., etc. Știu ce mi se va replica: „Ați spus că s-a convenit? S-a convenit cu cine? Evident cu spiritele. Dar, înaintea stabilirii acestei convenții, cum a procedat primul medium pentru a afla de la spirite ceva?” Nu pot să vă spun aceasta; ceea ce este sigur, este că e sigur; și apoi, în aceste mari probleme, trebuie neapărat să te lași călăuzit de simțul interior și mai ales să nu despici firul în paisprezece.

Or, iată că s-a evocat deja (cum spun rușii) de curînd spiritul lui Beethoven, care s-a fixat pe planeta Saturn. Mozart locuind pe Jupiter, o știe toată lumea, se pare că autorul lui *Fidelio* ar fi trebuit să aleagă același astru pentru noua sa locuință; dar Beethoven, se știe, e nițel cam sălbatic, capricios, poate că are chiar o antipatie nemărturisită față de Mozart. Așa că el locuiește pe Saturn sau cel puțin pe inelul său. Și iată că luna trecută un medium foarte familiar marelui om, și netemîndu-se că-l indispuie impunîndu-i pentru nimica toată o călătorie atît de lungă, își pune mâinile pe masa lui de brad pentru a trimite lui Beethoven, pe inelul lui Saturn, ordinul de a veni o clipă să discute cu el. Și imediat masa face mișcări indecente, își ridică picioarele, arătînd că... spiritul era pe aproape. Aceste biete spirite, s-o recunoaștem, sînt foarte ascultătoare. Beethoven, în timpul vieții sale pămîntești, nu s-ar fi lăsat deranjat pentru a merge doar de la poarta Carintiei pînă la palatul imperial, dacă împăratul Austriei ar fi pus să-l roage să vină pînă la el, și acum părăsește inelul lui Saturn și își întrerupe înaltele contemplații pentru a asculta *ordinul* (remarcați bine), *ordinul* primului venit, posesor al unei mese de brad.

Ce e și moartea asta, cum schimbă ea caracterul! și cîtă dreptate a avut Marmontel să afirme în opera sa *Zémire et Azor*:

*Spiritele de care ne îngrozim
Sînt cele mai bune ființe din lume.*

Asta e... V-am prevenit deja că în aceste probleme nu trebuie despicat firul în paisprezece.

Beethoven sosește și zice cu ajutorul picioarelor mesei: „Iată-mă-s!! Mediumul încântat îl bate pe burtă...”

— Haida de, îmi veți spune, o cam iei razna! — Cum asta?

— Păi da, ai și pomenit de creier adineauri, vorbind de un spirit, spiritele nu sînt corpuri. — Nu... nu, dar știți bine că sînt... semi-corpuri. Faptul acesta s-a explicat perfect. Nu mă mai întrerupeți pentru nimicuri de-astea. Îmi continui trista istorisire. Mediumul, care el însuși e un semi-spirit, dă o semi-lovitură pe semi-burta lui Beethoven și-l roagă fără niciun ocol pe semi-zeu să-i dicteze o nouă sonată. Celălalt nu așteaptă să i se spună de două ori și masa începe să țopăie... Se scrie sub dictatul său. Sonata odată scrisă, Beethoven se înapoiază pe Saturn; mediumul, înconjurat de o duzină de spectatori stupefiați, se apropie de pian, execută sonata, și spectatorii stupefiați devin auditori dezorientați, recunoscînd că sonata nu e numai o semi-platitudine, ci o platitudine completă, un nonsens, o stupiditate.

Cum să mai crezi acum în frumosul absolut? Fără îndoială Beethoven, ducîndu-se să locuiască pe o sferă superioară, n-a putut decît să se perfecționeze, geniul său trebuie că a crescut, a evoluat și, dictînd o nouă sonată, el trebuie să fi dorit să ofere locuitorilor pămîntului o idee despre noul stil ce l-a adoptat în noua sa ședere, o idee despre *cea de-a patra manieră* a sa, o idee despre muzica ce se execută pe pianele Erard ale inelului lui Saturn. Și iată că acest nou stil este tocmai ceea ce noi ceilalți, muzicieni neînsemnați ai unei lumi minore și sub-saturniene, numim stilul plat, stilul prostesc, stilul insuportabil; și, departe de a ne transporta în al cincizecișioptulea cer, el ne irită și ne provoacă greață... Ah! să înnebunești nu alta.

Deci va trebui să se creadă că frumosul și urîtul nefiind absolute, universale, multe producții ale spiritului uman, admirate pe pămînt, vor fi disprețuite în lumea spiritelor, și mă văd îndreptățit să conchid (de altfel, așa mi se părea încă de mult timp) că opere reprezentate și aplaudate zilnic, chiar pe scene pe care pudoarea îmi îngăduie să le numesc, ar fi fluierate pe Saturn, Jupiter, Marte, Venus, Pallas, Sirius, Neptun, pe Ursa mare și mică, în Constelația Carului, și nu sînt în cele din urmă decît infinite platitudini pentru universul infinit.

Această convingere nu e menită să încurajeze pe creatori. Mulți dintre ei, copleșiți de funesta descoperire, s-au îmbolnăvit, și se spune că ar putea trece în lumea spiritelor. Din fericire mai e pînă atunci.

VI

VENITURILE CÎNTĂREȚILOR

Spre deosebire de faimoasa pungă a lui Robert Macaire, dispusă mereu să primească, cea a teatrelor lirice este permanent deschisă pentru a plăti. Ceea ce înghit tenorii, sopranele și baritonii întrece orice imaginație; nu s-a mai văzut asemenea lăcomie. Datorită faptului că publicul nu mai plătește ca odinioară, dimpotrivă, semi-zeii au fost constrânși să transforme în mod firesc și foarte rapid punga nefericiților directori în butoi al Danaidelor, în care se varsă poloboacele de aur fără ca să rămână un gologan. Și iată că Parisul nu mai poate plăti vocile excepționale. Imediat ce un cântăreț se convinge că a devenit un zeu, se milostivește de cei cincizeci de mii de franci ce i se dau la Paris, și începe să cînte mai bine sau mai rău în italiană pentru a se duce să pretindă *suta de mii* directorilor de la Londra sau Sankt-Petersburg. Un cântăreț în voce, care nu câștigă o sută de mii de franci pe an, se consideră azi o zdreanță; iar Anglia și Rusia, doritoare să nu-i lase această părere proastă asupra lui însuși, intenționînd cu tot dinadinsul să atragă pe coloșii artei vocale, i le dau. Cine greșeste aici? Bineînțeles nimeni. *Salvați punga mereu! Arta e o himeră; să ne dispensăm de ea.*

VII

DESPRE STADIUL ACTUAL AL ARTEI CÎNTULUI ÎN TEATRELE LIRICE DIN FRANȚA ȘI DIN ITALIA, ȘI CAUZELE CARE L-AU PROVOCAT; MARILE SĂLI, SIMBRIAȘII APLAUZELOR, INSTRUMENTELE DE PERCUȚIE

După bunul simț obișnuit s-ar părea că, în instituțiile zise lirice, ar trebui să avem cîntăreți pentru opere; dar se întîmplă tocmai pe dos: avem opere pentru cîntăreți. Totdeauna trebuie să ajustezi, să recroiești, să reasamblezi, să lungesti, să scurtezi mai mult sau mai puțin o partitură pentru a o aduce în stare (și ce mai stare!) de a fi executată de artiștii cărora le este încredințată. Unul găsește că rolul său e prea înalt, altul că e prea grav; acela are prea mult de cîntat, acesta n-are destul; tenorul vrea *i-uri* la capătul fiecărei arii, baritonul vrea *a-uri*; aici unul găsește un acompaniament care îl stînjenește, acolo colegul său se plînge de un acord pe care nu-l înțelege; asta e prea lentă pentru primadonă, ailaltă prea iute pentru tenor. În sfîrșit, un nefericit compozitor care ar îndrăzni să scrie o gamă de *do* în registrul mediu și într-o mișcare lentă, și fără acompaniament, n-ar putea fi sigur că găsește cîntăreții care să i-o redea bine *fără modificări*; cei mai mulți dintre aceștia din urmă ar pretinde încă faptul că gama *nu le e în voce*, pentru că n-a fost scrisă *pentru ei*.

La ora actuală, în Europa, cu sistemul de a cînta în vigoare aci (e cazul s-o spunem), din zece indivizi ce-și spun cîntăreți, cu greu s-ar găsi cel mult doi sau trei în stare să cînte bine, dar așa, foarte bine, cu precizie, expresiv, într-un stil corect și cu o voce clară și agreabilă, o simplă romanță. Să presupunem că e ales unul la întîmplare, căruia i se spune: „Iată un vechi cîntec simplu, duios, a cărui melodie dulce nu modulează și rămîne în limitele modestei întinderi a unei octave, cîntați-ne-o”; ar fi foarte posibil ca acel cîntăreț, care este poate faimos, să ucidă acea biată bijuterie muzicală, și ca, ascultîndu-l să regretați vreo bravă țărăncuță pe care ați auzit-o odinioară fredonînd vechiul cîntec.

Nici o gîndire muzicală, nici o formă melodică, niciun accent expresiv nu rezistă groaznicului mod de interpretare care se răspîndește din ce

în ce mai mult astăzi. Și măcar dacă ar fi singurul! dar există numeroase soiuri de cîntări antimelodice. Mai întîi cîntarea *nătîngă*, cîntarea *neinteresantă*, apoi cîntarea *prostească pretențioasă*, cîntarea ornată cu toate prostiile pe care cîntărețul îndrăznește să le introducă în ea; aceasta este de pe acum extrem de *vinovată*. Urmează cîntarea *vicioasă*, care corupe publicul și-l atrage pe căi muzicale greșite, prin fascinația unei anumite execuții capricioase, strălucitoare, dar cu o expresie falsă, care revoltă în același timp bunul gust și bunul simț; în sfîrșit, există cîntarea *criminală*, cîntare *blestemată* care își asociază un ineputabil fond de prostie, care nu se complace decît în răcneli, în zgomotoase vacarmuri și lungi bubuituri de tobe, în drame întunecate, în sugrumări, în otrăviri, în blesteme, anateme, în fine, în toate ororile dramatice care oferă cele mai multe ocazii de *a da drumul vocii*. Se spune că această cîntare domnește acum despotice în Italia. Dar care e cauza? se vor întreba unii. Cauza, sau cauzele, aș răspunde eu, sînt ușor de găsit; este remediul cel mai puțin cunoscut, sau, pentru a fi drepti, este remediul ce nu va fi niciodată aplicat, nici chiar după ce se va cunoaște și i se va demonstra perfect eficacitatea. Cauzele sînt în același timp morale și fizice; toate depinzînd unele de altele; și dacă antreprizele teatrale n-ar fi fost de totdeauna, aproape oriunde, încredințate în mîinile celor setoși de cîștig înainte de toate și necunoscători ai cerințelor artei, aceste cauze n-ar fi existat.

Ele sînt:

Dimensiunile exagerate ale celor mai multe dintre teatrele lirice;

Sistemul aplauzelor, plătite sau nu;

Preponderența ce s-a permis să se nască — a interpretării asupra compoziției, a larinxului asupra creierului, a materiei asupra spiritului și prea adesea, în sfîrșit, lașa supunere a geniului față de prostie.

Teatrele lirice sînt prea vaste. S-a demonstrat că sunetul, pentru a acționa *muzical* asupra ființei umane, nu trebuie să fie emis dintr-un punct prea îndepărtat de auditor. Totdeauna se răspunde, cînd este vorba de sonoritatea unei săli de operă sau de concert: *Se aude totul foarte bine*. Dar tot foarte bine aud din biroul meu salva de tun de pe esplanada Domului Invalizilor, și totuși acest zgomot, care de altfel iese din domeniul muzical, nu mă emoționează, nu-mi zguduie în nici un fel sistemul nervos. Ei bine! tocmai această emoție, această zguduire ce trebuie s-o provoace sunetul, neapărat, organului auditiv, pentru a-l emoționa din punct de vedere muzical, nu este recepționată nici chiar de la cele mai puternice grupuri vocale și instrumentale, cînd sînt ascultate de la o prea mare distanță. Unii savanți cred că fluidul electric este incapabil să

parcurgă un spațiu mai mare de un anumit număr de mii de leghe; habar n-am dacă e adevărat, dar sigur că fluidul muzical (cer permisiunea să denumesc astfel cauza necunoscută a emoției muzicale) este lipsit de forță, de căldură și de viață la o anumită depărtare de punctul său de plecare. *Se aude, dar nu se percep vibrații.* Or, *trebuie să vibrezi* tu însuși cu instrumentele și vocile, și prin ele, pentru a avea adevărate senzații muzicale. Nimic mai ușor de demonstrat. Plasați un mic număr de persoane, bine cultivate și dotate cu ceva cunoștințe muzicale, într-un salon nu prea mare, cu puțină mobilă și tapiserie; executați corect în fața lor vreo capodoperă veritabilă, a unui compozitor adevărat, într-adevăr inspirată, o lucrare lipsită de acele insuportabile frumuseți convenționale recomandate de pedagogii și entuziaștii prostului gust, un simplu trio pentru pian, vioară și violoncel, de pildă *Trioul în si bemol* de Beethoven; ce se va întâmpla? Auditorii se vor simți puțin câte puțin cuprinși de o neobișnuită tulburare, vor resimți o intensă bucurie, profundă, care aci îi va agita, aci îi va cufunda într-un calm plăcut, într-un adevărat extaz. În mijlocul andantelui, la a treia sau a patra revenire a acestei sublime teme pasionate, i se poate întâmpla vreunuia dintre ei să nu-și oprească lacrimile, și dacă le lasă o clipă să curgă, va ajunge poate (am văzut producându-se un asemenea fenomen) să plângă cu putere, cu furie, în hohote. Iată un adevărat efect muzical! iată un auditor captivat, îmbătat de arta sunetelor, o ființă ridicată la o înălțime imensă deasupra zonelor banale ale vieții! Acela adoră muzica; nu știe să exprime ceea ce simte, admirația sa nu se poate descrie, iar recunoștința față de marele poet-compozitor, care l-a cucerit așa, e pe măsura admirației sale.

Acum, imaginați-vă că în mijlocul aceleiași piese, redată de aceiași virtuozii, salonul în care este executată se poate mări treptat și că, datorită acestei lărgiri lente a localului, auditorul se îndepărtează puțin câte puțin de executanți. Iată salonul nostru ajuns ca un teatru obișnuit; auditorul nostru, care cu o clipă mai înainte se simțea cuprins de emoție, începe să-și recapete calmul; el *aud* continuu, dar nu mai *vibrează* aproape de loc; el admiră lucrarea, dar conștient și nu prin sentiment, nici ca urmare a unui entuziasm irezistibil. Salonul se mărește încă, auditorul se îndepărtează și mai mult de sursa muzicală. E la fel de departe ca atunci când cei trei interpreți ar fi grupați în centrul scenei Operei, în timp ce el s-ar afla așezat la balcon, în primele loji din față. *Aude* mereu, nu-i scapă niciun sunet, dar nu mai este atins de *fluidul muzical* care nu poate ajunge pînă la el; tulburarea i s-a risipit, redevine indiferent, simte chiar un soi de îngrijorare dezagreabilă și cu atît mai penibilă cu cît face mai multe eforturi de atenție pentru a nu pierde firul discursului muzical. Dar strădaniile sale sînt zadarnice, insensibilitatea le spulberă, îl cuprinde plictiseala, marele maestru îl obosește, îl copleșește,

capodopera nu mai e pentru el decît un slab zgomot ridicol, uriaşul un pitic, arta o decepție; îşi pierde răbdarea şi nu mai ascultă.

Altă experiență.

Urmăriți o fanfară militară ce execută un marş răsunător pe strada Regală; o ascultați cu plăcere, călcați cu vioiciune în urma ei, ritmul vă antrenează, ecourile sale războinice vă însuflețesc şi visați de pe acum la glorie şi bătălii. Fanfara militară pătrunde în Piața Concordiei, încă o mai auziți, dar nemaieexistînd reflectori ai sunetului, efectul ei se risipește, nu mai vibrați şi o lăsați să-şi continue drumul, şi nu vă mai impresionează nici cît o trupă de saltimbanci.

Şi acum, pentru a reveni la subiectul nostru, de cîte ori nu mi s-a întîmplat, pe vremea cînd binevoiau încă să reprezinte, şi încă nu prea rău, la Operă, lucrările lui Gluck, să rămîn indiferent, dar indispus de răceala mea, ascultînd primul act a lui *Orfeu*! Şi totuşi ştiam, eram sigur că mă aflu în fața unei minuni de expresie, de melodie poetică; iar execuției nu-i lipsea nici o calitate esențială. Dar scena reprezentînd o pădure sacră era deschisă în toate părțile, sunetul se pierdea în fund, la dreapta şi la stînga scenei, nu existau reflectori sonori şi, deci, nu mai exista niciun efect; Orfeu părea că într-adevăr cîntă pe o cîmpie a Traciei: Gluck greşise. Acelaşi rol al lui Orfeu cîntat tot de A. Nourrit, cîteva zile după aceea, aceleaşi coruri executate de aceiaşi corişti, aceaşi arie-pantomimă executată de aceaşi orchestră, dar de data asta în sala Conservatorului, îşi recăpătau întreaga magie; publicul cădea în extaz, se impregna cu poezie antică: Gluck învinsese.

Simfoniile lui Beethoven, care tulbură totul în această sală a Conservatorului, au fost executate de multe ori la Operă, fără să producă niciun efect; Beethoven greşea. *Don Juan* de Mozart, atît de viu, atît de pasionat şi cuceritor la Teatrul-Italian, cînd execuția e bună, devine glacial la Operă, toată lumea o recunoaşte. *Nunta lui Figaro* ar părea aici şi mai rece încă. La Operă, Mozart greşeşte deci!...

Bărbierul — capodopera primei maniere a lui Rossini — *Cenuşăreasa* şi atîtea altele îşi pierd la Operă înfăţişarea lor atît de atrăgătoare şi de spirituală; te mai poți bucura încă, dar cu răceală şi de departe, ca de o grădină privită prin telescop. Rossini acela greşeşte deci!...

Iar *Freyschütz*, vedeți cum lîncezeşte la Operă, această dramă muzicală atît de vioaie, cu o energie atît de sălbatică! Să se fi înşelat oare Weber?...

Aş putea cita încă multe cazuri cu uşurință. Ce este un teatru în care Gluck, Mozart, Weber, Beethoven şi Rossini eşuează, dacă nu un teatru construit în proaste condiții muzicale? Totuşi el nu e lipsit de sonoritate. Nu, dar ca toate celelalte teatre de aceeaşi dimensiune, Opera este prea mare. Sunetul o umple cu uşurință, dar nu *fluidul muzical* pe

care-l produc mijloacele obișnuite de execuție. Se va obiecta fără îndoială că multe lucrări frumoase produc totuși efect aici, că un cîntăreț priceput, cînd are darul să atragă asupra sa atenția auditorului, poate aborda cu succes *cîntarea suavă*. Dar voi răspunde că acest valoros cîntăreț ar impresiona încă mai mult publicul într-o sală mai puțin vastă, și la fel s-ar întîmpla cu acele frumoase lucrări, scrise de altfel anume pentru Operă; în plus, din douăzeci de idei frumoase găsite în partituri excepționale (partiturile scrise în prezent special pentru Operă), abia dacă rămîn patru sau cinci; tot restul se pierde. Și dacă aceste frumuseți nu apar decît umbrite și micșorate de îndepărtare, și niciodată sub toate aspectele lor, niciodată în întreaga lor vivacitate și strălucire.

De aici decurge nevoia atît de luată în derîdere, și totuși reală, de a audia de mai multe ori o operă frumoasă pentru a o aprecia la adevărata ei valoare. La prima reprezentație totul pare confuz, vag, incolor, fără formă, fără vlagă; nu e decît o imagine ștearsă, ale cărei trăsături trebuie urmărite una cîte una. Ascultați comentariile din foyer în antractele primelor reprezentații: noua lucrare, după spusele criticilor, este *cu totul plicticoasă sau demnă de tot disprețul*. Iată douăzeci și cinci de ani de cînd îi ascult în asemenea ocazii, fără să-i fi auzit măcar o singură dată exprimînd o părere mai favorabilă. Și mai rău e la repetițiile generale, cînd sala e pe jumătate goală; atunci nimic nu plutește, totul se îneacă; nici distincția melodică, nici știința armonică, nici coloritul orchestral, nici dragostea, nici mînia nu ajută la nimic; e un zgomot surd mai mult sau mai puțin obositor, care vă irită sau vă sufocă, și ieșiți de acolo blestemînd atît lucrarea cît și autorul.

N-am să uit niciodată repetiția generală cu *Hughenoții*. Întîlnindu-l pe domnul Meyerbeer pe scenă, după actul al patrulea, nu putui să-i spun decît: „Există un cor în penultima scenă care, *cred*, trebuie să aibă efect.” Era vorba de corul călugărilor, de scena sfîrșirii pumnalelor, de una din cele mai cutremurătoare inspirații ale artei tuturor timpurilor. *Mi se părea* că asta putea produce un oarecare efect. Era singura impresie ce mi-o lăsase. . .

Drama muzicală e o dublă artă; ea rezultă din asocierea, din unirea intimă a poeziei cu muzica; fără îndoială că accentele melodice pot prezenta un interes special, un farmec propriu ce decurge doar din muzică; dar forța lor e sporită dacă contribuie în plus la exprimarea unei puternice pasiuni, a unui nobil sentiment, cuprins într-un poem adevărat; cele două arte reunite se susțin în acest caz una pe alta. Or, această unire este în mare parte distrusă în sălile prea vaste, unde auditorul, în ciuda întregii sale atenții, abia înțelege un vers din douăzeci, unde nici nu vede bine trăsăturile feței actorilor, unde prin urmare îi este imposibil să asocieze delicatele nuanțe ale melodiei, ale armoniei, ale

instrumentației, ca și motivele acestor nuanțe și raportul cu elementul dramatic produs de cuvinte, pentru că el nu aude aceste cuvinte.

Repet: muzica trebuie ascultată de aproape; de la depărtare, principalul său farmec dispare; sau cel puțin este teribil de *modificat* și micșorat. Ce plăcere ar exista în conversația celor mai spirituali oameni din lume dacă ar trebui întreținută la treizeci de pași de interlocutori? Sunetul, dincolo de o distanță anumită, deși e perceput încă, este ca o flacără pe care o vezi, dar a cărei căldură nu o simți.

Acest avantaj al sălilor mici față de cele mari este evident și, pentru că l-a remarcat, un director al Operei spunea cu o naivitate glumeață și cu oarecare necaz: „Oh! în Sala Conservatorului vostru totul are efect”. Dacă-i așa, ei bine, încercați numai să faceți să se audă aici grosolăniile, brutalele platitudini, nonsensurile, discordanțele, cacofoniile ce se suportă mai mult sau mai puțin în sala Operei voastre, și veți vedea atunci ce soi de efect ar provoca...

Să examinăm acum o altă latură a problemei, cea care privește arta cântului și arta compozitorului; vom găsi imediat confirmarea celor ce le-am spus la început și anume că, dacă arta cântului a devenit ceea ce este în prezent, adică arta strigătului, cauza este dimensiunea prea mare a teatrelor; vom vedea de asemenea că tot de aici decurg și alte excese ce compromit astăzi muzica.

Teatrul Scala, din Milano, este imens; Cannobianna este foarte vast de asemenea; teatrul San Carlo, la Napoli, și multe altele ce-aș putea cita au, și ele, dimensiuni enorme. Or, unde s-a născut școala de cânt ce se critică astăzi în mod atât de deschis și atât de întemeiat? În marile centre muzicale ale Italiei. De altfel, publicul italian avînd obiceiul să vorbească în timpul reprezentațiilor tot atât de tare cît se vorbește la noi la Bursă, cîntăreții, ca și compozitorii, au fost siliți să caute toate mijloacele de a concentra asupra lor atenția acestui public care pretinde că își iubește *propria* muzică. De atunci s-a mizat înainte de toate pe sonoritate; pentru a o obține, s-a suprimat folosirea *nuașelor*, cea a *vocii mixte*, a *vocii de cap* și a *notelor inferioare* ale ambitusului fiecărei voci, nu s-au mai admis la tenori decît sunetele înalte numite *de piept*; bașii, nemaicîntînd decît pe treptele înalte ale vocii lor, s-au transformat în baritoni; vocile bărbătești, necîștigînd în realitate în acut tot ce pierdeau în grav, au fost private de o treime din întinderea lor; compozitorii, scriind pentru acești cîntăreți, au fost siliți să se limiteze la o octavă și, mulțumindu-se cu folosirea a cel mult opt note, să nu producă decît melodii de o monotonie și de o vulgaritate dezesperante; vocile feminine deosebit. Au fost aplaudați numai acești tenori, acești baritoni, aceste soprane, lansați în avînt, cu sunete sălbatice; și compozitorii s-au străduit să-i servească cît mai bine scriind potrivit pretențiilor lor de sten-

tori; au apărut duetele la unison, terțetele, cvartetele, corurile la unison; acest gen de compoziție fiind de altminteri mai ușor și mai expeditiv pentru maeștri și mai comod pentru interpreți, a precumpănit; și, cu ajutorul tobei mari, iată că s-a instalat într-o bună parte a Europei sistemul de muzică dramatică de care beneficiem.

Fac această precizare, pentru că într-adevăr el nu există în Germania. Acolo nu există săli abisale. Nici chiar cea a Operei Mari din Berlin nu are dimensiuni disproporționate. Se spune că nemții cântă prost; asta poate părea adevărat în genere. Nu vreau să tratez aici problema dacă limba lor nu este cauza și dacă doamna Sontag, dacă Pischek, dacă Titchachek, dacă domnișoara Lind, aproape nemțoaică, și mulți alții nu sînt totuși magnifice excepții; dar într-adevăr marea majoritate a cîntăreților germani cîntă și nu urlă, școala țipatului nu le aparține; ei fac muzică. Și de unde decurge aceasta? Din faptul că au, fără îndoială, o natură muzicală mai fină decît mulți dintre confrății lor aparținînd altor națiuni, dar și pentru că teatrele lirice germane fiind toate de dimensiuni mijlocii, *fluidul muzical* atinge exact toate punctele; pentru că publicul fiind totdeauna liniștit și atent, eforturile dizgrațioase ale vocilor și ale orchestrației devin aici inutile și ar părea și mai odioase încă decît la noi.

Iată — veți spune — marile teatre puse la index; nu se mai pot face rețete de 11 000 de franci, nici nu se mai pot reuni 1 800 de persoane la Opera din Paris, la Covent Garden din Londra, La Scala, la San Carlo, nici aiurea, fără a stîrni critica muzicienilor. Nu o vom nega. Ați spus singuri cuvîntul cheie: *rețeta!* Sînteți niște speculanți, iar noi sîntem doar artiști, și nu e vorba aici de arta de a face bani, de altfel singura care vă interesează.

Arta adevărată are condițiile sale de forță și de frumusețe; specula, pe care nu o voi confunda cu industria, le are pe ale sale, de succes mai mult sau mai puțin moral, și, în ultimă analiză, arta și specula se detestă reciproc. Antagonismul lor dăinuie pretutindeni și de totdeauna și va fi etern; el constă în însuși fondul problemei. Vorbiți cu un director de teatru, întrebați-l care este cea mai bună sală de operă; va răspunde, sau cel puțin va gîndi, dacă nu are curajul s-o spună, că este sala unde se pot realiza *cele mai mari rețete*. Adresați-vă unui muzician cult sau unui arhitect savant, prieten al muzicii; vă vor spune „O sală de operă, dacă dorim ca principalele calități ale artei sunetelor să fie apreciable, trebuie să fie *un instrument muzical*; or ea nu e cîtuși de puțin așa ceva, dacă în construcția sa nu s-a ținut cont de anumite legi fizice îndeobște cunoscute. Toate celelalte considerații n-au nici o importanță. Întindeți coarde metalice pe o ladă, adaptați-i o claviatură și tot nu veți obține un pian. Întindeți coarde de intestine și de mătase pe o scîndură și nu veți avea astfel o vioară. Îndemînarea pianiștilor și violoniștilor va

fi incapabilă să transforme în adevărate instrumente muzicale aceste obiecte ridicole, chiar dacă lada ar fi din lemn de trandafir și scîndura din santal. Degeaba ați sufla adevărate furtuni într-un coș de sobă, sunetul probabil foarte puternic ce va ieși din el nu-l va transforma într-un tub de orgă, nici trombon, nici tubă, nici corn. Toate rațiunile imaginabile, rațiuni de perspectivă, rațiuni de splendoare, de bani, cînd va fi vorba de construcția unei săli de operă, vor dispărea în fața legilor acusticii și a celor ale transducerii fluidului muzical, căci aceste legi există. Este un fapt, și încăpățînarea unui fapt e proverbială."

Iată ce vor spune acești... artiști. Dar ei vor să facă muzică, în timp ce dumneavoastră vreți să faceți avere.

În ceea ce privește efectul orchestrei în sălile prea mari, acesta este defectuos, incomplet și fals, astfel că devine altul decît cel imaginat de compozitor cînd și-a scris partitura, chiar și în cazul în care partitura a fost compusă anume pentru marea sală în care este ascultată.

Cum forța fluidului muzical al diverselor proiectoare de sunet este inegală, rezultă inevitabil că instrumentele pătrunzătoare vor avea adevărată o putere disproporționată față de importanța ce le-a acordat-o compozitorul, în timp ce instrumentele slabe vor dispărea sau nu vor mai corespunde rolului ce le-a fost încredințat în compoziție. Căci, pentru ca *acțiunea muzicală* a vocilor și instrumentelor să fie completă, trebuie ca toate sunetele să ajungă simultan și cu aceeași forță de vibrație la auditor. Trebuie ca, într-un cuvînt, sunetele scrise în partitură (muzicienii mă vor înțelege) să ajungă la ureche *în partitură*.

O altă consecință a mărimii extreme a sălii în teatrele lirice, consecință pe care am lăsat-o să se întrevadă mai sus amintind folosirea de azi a tobei mari, a fost într-adevăr introducerea tuturor auxiliarelor violente ale instrumentației în orchestrele obișnuite. Și acest abuz împins acum la ultimele sale limite, ruinînd puterea însăși a orchestrei, a contribuit nu cu puțin la sistemul de cînt regretabil, silindu-i pe cîntăreți să lupte violent cu orchestra în emisiunea vocală.

Iată așadar cum s-a stabilit domnia instrumentelor de percuție.

Cititorii prieteni ai muzicii îmi vor ierta aceste lungi dezvoltări? Nădăjduiesc că da. Cît despre ceilalți, nu cred să-i plictisesc; nu mă vor citi.

Dacă nu mă înșel, toba mare s-a auzit pentru prima oară la Opera din Paris în *Ifigenia în Aulis*, dar singură, fără talgere sau orice alt instrument de percuție. Ea figurează în u-timul cor al grecilor (cor la unison, s-o spunem în treacăt), ale cărui prime cuvinte sînt: *Partons, volons à la victoire!* Acest cor este în mișcare de marș și cu repetiție. El servea la defilarea armatei thesaliene. Toba mare marchează timpul tare al fiecărei măsuri, ca în marșurile vulgare. Acest cor dispărînd cînd

s-a schimbat deznodământul operei, toba mare nu s-a mai auzit pînă la începutul secolului următor.

Gluck a introdus de asemenea talgerele (și se știe cu ce admirabil efect) în corul sciților din *Ifigenia în Tauris*, talgerele singure, fără toba mare, pe care rutinierii de pretutindeni o cred inseparabilă. Într-un balet din aceeași operă el a folosit în modul cel mai fericit trianglul solo. Și cu asta gata. . .

În 1808, Spontini a admis toba mare și talgerele în marșul triumfal și în melodia de dans a gladiatorilor din *Vestala*. Mai târziu, le-a folosit și în marșul cortegiului lui Telasco din *Fernando Cortez*. Pînă atunci, aceste instrumente erau utilizate cu prudență. Dar Rossini oferi Operei *Asediul Corintului*. El remarcase, nu fără supărare, somnolența publicului din marele nostru teatru în timpul execuției celor mai frumoase lucrări, somnolență provocată mai ales de cauzele fizice contrare efectului muzical amintit decît de stilul magistralelor lucrări ale acestei epoci; și Rossini jură să nu suporte această insultă. „Am să reușesc să vă împiedic să adormiți“, spuse el. Și puse toba mare peste tot, și talgerele și trianglul, trombonii și oficleidul în pachete de acorduri, și lovind permanent în ritmuri precipitate el făcu să izbucnească din orchestră asemenea fulgere sonore, asemenea trăznete, încît publicul, frecîndu-și ochii, se supuse acestui gen de emoții mai puternice, dacă nu mai muzicale decît cele resimțite pînă atunci. Încurajat de succes, el împinse mai departe încă acest abuz scriind *Moise*, unde, în faimosul final al actului al treilea, toba mare, talgerele și trianglul lovesc în forte cei patru timpi ai măsurii, și produc astfel *tot atîtea note ca vocile*, care vă închipuiți cum se acomodează unui asemenea acompaniament. Și totuși orchestra și corul acestei piese sînt astfel construite, sonoritatea vocilor și instrumentelor astfel dispuse este atît de impresionantă, încît *muzica* plutește în mijlocul acestui haos, iar *fluidul sonor*, proiectat în valuri de data aceasta spre toate punctele sălii, în pofida vastelor ei dimensiuni, captează auditorul, îl zguduie, îl face să vibreze, și astfel se produce unul din cele mai mari efecte ce s-au putut semna în sala Operei de cînd există ea. Dar oare instrumentele de percuție contribuie la aceasta? Da, în cazul că le considerăm un excitant teribil pentru celelalte instrumente și pentru voci; nu, dacă se ține seama doar de participarea lor reală la acțiunea muzicală, căci ele strivesc orchestra și vocile, și substituie un zgomot de o violență nebunească, unei sonorități cu o energie frumoasă.

Oricum, de la sosirea lui Rossini la Operă, revoluția instrumentală a orchestrelor de teatru s-a desăvîrșit. S-au folosit zgomotele puternice în orice ocazii și în toate lucrările, indiferent de stilul impus de subiect. Curînd talgerele, toba mare, timpanii și trianglul nemaiajungînd, li se

adăugă o tobă; apoi două cornete venită în ajutorul trompetelor, trombonilor și oficleidului; orga se instalează în culise alături de clopote, și se văzură întrînd pe scenă fanfarele militare și, în sfîrșit, marile instrumente ale lui Sax, care sînt față de celelalte voci ale orchestrei ca un tun față de o pușcă. În sfîrșit, Halévy, în *Magiciana* sa, adaugă tuturor acestor mijloace violente ale instrumentației tam-tamul. Noii compozitori, iritați de obstacolul ce-l opunea imensitatea sălii, se gîndiră că, pentru a-și salva lucrările, trebuia să-l învingă. Dar oare s-au menținut în limitele artei nobile întrebunînd aceste mijloace extreme pentru a învinge obstacolul? Nu, desigur! Excepțiile sînt rare!

Utilizarea judicioasă a instrumentelor celor mai vulgare, chiar a celor mai grosolane, poate fi admisă de artă, ea poate servi într-adevăr la sporirea bogăției și a puterii sale. Nimic nu trebuie disprețuit în mijloacele folosite azi; dar ororile instrumentale, ai căror martori sîntem, devin tot mai odioase, și cred că am demonstrat că ele au contribuit mult la apariția exceselor vocale care au provocat aceste prea lungi și, cred, prea inutile reflecții.

Adăugați că aceste excese, introduse treptat prin spiritul imitației în Opera Comică, au devenit, din cauza condițiilor specifice ale acestui teatru, ale orchestrei sale, ale cîntăreților și ale felului repertoriului său, mult mai revoltătoare.

Am crezut că se cade să abordez, pentru prima oară, această problemă de care depinde în mod evident existența muzicii teatrale; aceste adevăruri s-ar putea să nu placă unor mari artiști, unor spirite minunate și puternice; dar cred că în conștiința lor vor recunoaște că ele sînt totuși adevăruri.

Am semnalat, la început, cauzele morale ale imensei dezordini căreia tocmai i-am studiat cauzele fizice. Influența aplauzelor și a ceea ce, mai ales, artiștii dramatici mai au uimitoarea naivitate de a numi *succes* trebuie plasată în frunte. Ridicola importanță acordată executanților care sînt sau care se crede că sînt indispensabili, autoritatea ce și-au arogat-o, nu trebuie neglijate nici ele. Dar nu e locul aici să examinăm aceasta; se va putea scrie o carte despre ele.

VIII

CÎNTĂREȚII PROȘTI, CÎNTĂREȚII BUNI, PUBLICUL, CEI TOCMIȚI SĂ APLAUDE

Am mai spus-o, un cîntăreț sau o cîntăreață capabilă să cînte doar șaisprezece măsuri de muzică bună cu o voce naturală, bine impostată, simpatcă, și să le cînte fără eforturi, fără să fărîmițeze fraza, fără să exagereze prea mult accentele, fără platitudine, fără afectare, fără vulgarități, fără greșeli de limbă franceză, fără legături nepotrivite, fără hiatusuri, fără neobrazate modificări de text, fără transpoziție, fără sughițuri, fără lătrături, fără icnituri, fără intonații false, fără să facă să șchioapete ritmul, fără ornamente ridicole, fără apogiaturi grețose, astfel că perioada scrisă de compozitor să devină inteligibilă și să rămîna pur și simplu *așa cum a construit-o el*, este o pasăre rară, foarte, excesiv de rară.

Raritatea sa va deveni încă și mai mare dacă aberațiile de gust ale publicului vor continua să se manifeste, ca acum, cu vervă, cu pasiune, cu ură pentru tot ce e firesc.

Dacă un bărbat are o voce puternică, fără a ști cîtuși de puțin s-o utilizeze, fără a avea noțiunile cele mai elementare ale artei cîntului; dacă scoate cu violență un sunet, se aplată puternic *sonoritatea* acestei note.

Dacă o femeie are cel puțin o întindere excepțională a vocii, cînd emite, mai mult sau mai puțin la locul potrivit, un *sol* sau un *fa* grav mai asemănător cu horcăitul unui bolnav decît cu un sunet muzical, sau un *fa* ascuțit tot atît de agreabil ca țipătul unui cățeluș căruia i se strivește lăbuța, asta ajunge pentru ca sala să răsune de aclamații.

O alta, care n-ar putea intona cea mai mică melodie simplă fără să vă provoace crispări, a cărei căldură sufletească egalează pe cea a unui bloc de gheață din Canada, are darul agilității instrumentale: de îndată ce-și lansează ruladele sale de cîte șaisprezece șaisprezecimi pe măsură, de îndată ce vă poate sfredeli timpanul timp de un minut întreg cu trilul său infernal, fără a respira, puteți fi siguri că veți vedea sărind și

urlînd în voie pe acei monstruoși indivizi însărcinați cu aplauzele, ce stau pe vine la parter.

Dacă un declamator și-a băgat în cap că accentuarea corectă sau falsă, dar exagerată, este totul în muzica dramatică, că ea poate ține locul sonorității, măsurii, ritmului, că e suficientă pentru a înlocui cîntul, forma, melodia, mișcarea, tonalitatea; că, pentru a satisface exigențele unui asemenea stil emfatic, grandilocvent, ai dreptul să-ți iei cele mai ciudate libertăți cu cele mai admirabile producții; cînd își pune acest sistem în practică în fața unui anumit public, cel mai viu și mai sincer entuziasm îl răsplătește că a ucis un mare maestru, distrus o capodoperă, fărîmitat o frumoasă melodie, că a sfîșiat ca pe o zdreanță o pasiune sublimă.

Acești oameni au, în orice caz, o calitate care nu ar fi suficientă pentru a face din ei niște cîntăreți, dar pe care, exagerînd-o, au transformat-o în defect, în viciu respingător. Nu mai e un drăguț semn distinctiv, e o plagă, un polip, o pată ce se întinde pe o figură cu totul insignifiantă, cînd nu e absolut urîtă. Asemenea practicanți constituie o plagă a muzicii; ei demoralizează publicul, și dacă ar fi încurajați s-ar greși total. Cît despre cîntăreții care au o voce, o voce omenească și care cîntă, care știu să vocalizeze și cîntă, care știu muzică și cîntă, care știu limba franceză și cîntă, care știu să accentueze cu discernămint și cîntă și care tot cîntînd respectă atît lucrarea cît și autorul ai căror interpreți grijulii, credincioși și inteligenți sînt, publicul nu le rezervă adesea decît un mîndru dispreț sau încurajări căldute. Fața lor regulată, curată, nu are semne, pete, nici cea mai mică plagă. Ei nu poartă zorzoane, nu dansează pe fraza muzicală. Ei nu sînt mai puțin veritabilii cîntăreți utili și fermecători care, menținîndu-se în limitele artei, merită în genere admirația oamenilor de gust și, în special, recunoștința compozitorilor. Prin ei arta supraviețuiește, prin ceilalți, piere. Dar, veți spune, s-ar putea oare pretinde că publicul nu aplaudă, și încă foarte călduros, pe marii artiști dotați cu toate resursele reale ale cîntului dramatic, sensibili, inteligenți, virtuozii și inspirați? Nu, fără îndoială, publicul îi aplaudă uneori și pe aceia. Publicul se aseamănă atunci cu rechinii care urmăresc vasele și care sînt vînați cu harpoanele; el înghite în același timp și halca de grăsime și harponul.

IX

ORFEU DE GLUCK LA TEATRUL LIRIC

În luna noiembrie 1859, domnul Carvalho, director al Teatrului Liric, a îndrăznit să repună în scenă *Orfeu* de Gluck și a obținut prin această îndrăzneală unul din cele mai mari succese la care am asistat. Într-adevăr, trebuia să fii curajos și perfect convins că frumosul e frumos, pentru a înfrunta tertipurile spiritelor frivole și prejudecățile rutinierilor care se opuneau în toate felurile tentativei sale. Trebuia să te faci că nu auzi reproșurile celor interesați în a-și arăta ostilitatea față de reînvierea unor capodopere a căror apariție este suficientă pentru a provoca publicului inteligent comparații zdrobitoare. Și mai mult, trebuia să reușești cu mijloace limitate să obții una din acele execuții fidele, vii, inspirate, fără de care atâtea și atâtea opere minunate sînt prea adesea calomniate, desfigurate, ucise.

La Paris, cînd vrei cu adevărat și cînd știi să alegi, poți alcătui cu ușurință o orchestră bună, cu cor satisfăcător, o colecție de cvasi-cîntăreți capabili să susțină cît de cît mulțumitor cvasi-rolurile unei opere; dar dacă e vorba să faci rost de un artist de prim-rang pentru una din acele mari figuri care nu suportă nimic incomplet sau meschin în interpretarea lor, dificultatea e aproape totdeauna de neînvins. *Orfeu* este una din acelea. Unde să găsești tenorul ce reunește calitățile speciale cerute de acest personaj: cunoașterea profundă a muzicii, pricepere în cîntul generos; stăpînirea completă a stilului simplu și sever; organ vocal puternic și ales; profundă sensibilitate, expresivitate a feței, frumusețe și naturalețe a gesticii; în sfîrșit, înțelegere perfectă și deci atașament rezonabil față de lucrarea lui Gluck? Din fericire, directorul Teatrului Liric știa că rolul lui Orfeu a fost scris inițial pentru o voce de contralto; el a înțeles că făcînd-o pe doamna Viardot să-l accepte, asigură succesul întreprinderii sale. Și a reușit. O dată sigur de concursul mării artiste, el supuse partitura la un travaliu special, pe care-l vom descrie mai tîrziu.

Orfeo ed Euridice, „azione teatrale per la musica, del signor cavaliere Cristofano Gluck“, a fost mai întîi o operă în trei acte foarte

scurte, al cărei text italianesc fusese scris de Calzabigi. Ea a fost reprezentată pentru prima dată la Viena, în 1764, curînd după aceea la Parma și mai tîrziu în numeroase alte teatre din Italia.

La Viena, rolurile au fost astfel distribuite: Orfeo, signor Gaetano Guadagni (contralto castrat); Eurydice, signora Marianna Bianchi; Amore, signora Lucia Clavarau.

Se cunoaște chiar și numele maestrului de balet, Gasparo Angiolini, și cel al regizorului, Maria Quaglio.

Mai tîrziu, Gluck sosind în Franța pentru a prezenta *Orfeu* pe scena Academiei regale de muzică, puse pe domnul Molines să traducă libretul lui Calzabigi, transpuse rolul principal pentru vocea de tenor înalt a cîntărețului Legros, adăugă multe bucăți noi partiturii sale și pe cele vechi le supuse unor numeroase transformări importante. Printre bucățile noi vom aminti doar prima arie a lui Amor:

Dacă acordurile dulci ale lirei,
cea cu cor, a lui Eurydice:

Acest lăcaș plăcut și tainic,
aria de bravură ce a fost introdusă la încheierea primului act:

Speranța renaște în inima mea,
aria pantomimă pentru flaut solo din prima scenă a Cîmpiilor Elizee, și numeroase numere ample de balet.

În plus, el adăugă șase măsuri primei arii a lui Orfeu, în scena din infern, trei celei de-a doua, trei ariei *Che faro senza Euridice*, una singură corului umbrelor fericite: *Torna o bella al tuo consorte*. (El a observat foarte tîrziu că absența acestei măsuri distrugea regularitatea frazei finale.) A reinstrumentat aproape în întregime delicioasa simfonie discriptivă care acompaniază aria lui Orfeu la intrarea sa în Cîmpiile Elizee:

Che puro ciell che chiaro sol!
a suprimat peste patruzeci de măsuri în recitativul ce deschide cel de-al doilea act și a refăcut în întregime pe cel de-al doilea.

Aceste remanieri, ca și altele pe care nu le mai amintesc aici, erau toate în avantajul lucrării. Din păcate, alte corecturi ce au fost făcute probabil de o mîină străină au mutilat anumite pasaje într-unul din cele mai grosolane moduri. Aceste mutilări s-au păstrat în partitura franceză tipărită, și totdeauna au fost reproduse la reprezentațiile cu *Orfeu* pe care le-am auzit atît de des la Operă, din 1825 pînă în 1830. În epoca în care Gluck a scris *Orfeu* la Viena, exista un instrument de suflat care mai este și azi folosit în unele biserici din Germania, în acompaniamentul coralurilor, pe care el îl numește *cornetto*. Este de lemn, are trei găuri și e prevăzut cu o ambușură de alamă sau de os, asemănătoare celei a trompetei.

În ceremonia religioasă funebră care se face în jurul mormintului Eurydicei, în primul act din *Orfeu*, Gluck adaugă cornetul pe lângă cele trei tromboane ce acompaniază cele patru voci ale corului. Nefiind cunoscut la Opera din Paris, cornetul a fost suprimat mai târziu, fără a fi înlocuit cu un alt instrument, și sopranele corului, a căror melodie o urmărește la unison în partitura italienească, au fost astfel lipsite de dublura lor instrumentală. În cea de-a treia strofă a ariei din primul act:

Piango il mio ben così,

autorul a introdus doi corni englezi. Orchestra Operei franceze neavîndu-i, cornii englezi au fost înlocuiți cu două clarinete.

Vocilor de contralto, cu un efect atît de reușit în cor, și pe care Gluck le-a folosit în *Orfeo*, ca toți maestrul italieni și germani, la Paris li se substituira vocile tipătoare de tenor înalt. Mai mult încă, în corul din Cîmpiile Elizee:

Vino in această clipă de liniște,

în pasajul coral:

Eurydice va apărea,

atît de bine scris în partitura italienească, această voce de tenor înalt fu modificată, fără a se putea bănui pentru ce, astfel încît să producă de patru ori cea mai banală greșeală de armonie ce se poate comite.

Cît despre greșelile de tipar ce există în cele două partituri, italiană și franceză, indicațiile esențiale omise, nuanțele prost plasate, nu voi ajunge nicicînd să le epuizez.

Gluck pare să fi fost de o extremă lenevie, și foarte puțin grijuliu să redacteze, nu numai cu corectitudinea armonică demnă de un maestru, dar chiar cu grija unui bun copist, cele mai frumoase compoziții ale sale. Adesea, pentru a nu se obosi să scrie știma de violă în orchestră, el o indica prin cuvintele: *col basso*, fără să observe că potrivit acestei indicații știma de violă care se găsește la două octave mai sus de contrabași va urca deasupra viorilor prime. În cîteva locuri, de exemplu în ultimul cor al umbrelor fericite, el a scris chiar cu note această parte prea sus, producînd octave între vocile extreme ale armoniei; greșeală copilărească pe care ești la fel de surprins pe cît de nemulțumit să o găsești acolo.

În sfîrșit, trombonii au fost adăugați de unul din vechii șefi de orchestră ai Operei, în anumite părți ale scenei din infern, unde autorul nu-i prevăzuse, fapt ce a diminuat efectul intervenției lor în faimosul răspuns al demonilor (*Nu!*), unde compozitorul a dorit ca ei să se audă.

Vă imaginați acum genul de travaliu ce a fost necesar pentru a repune această lucrare în ordine, pentru a potrivi cu vocea de contralto recitativele și ariile noi adăugate de Gluck rolului principal, după trans-

formarea sa în Orfeu tenor, pentru a exclude trombonii adăugați de un necunoscut, și pentru a înlocui cu un cornet modern, din alamă, cornetul din lemn pe care nimeni nu-l folosește la Paris, și care dublează sopranele corului, alăturându-se grupului de tromboni în primul și cel de-al doilea act.

În plus, în libret s-au corectat câteva versuri ale domnului Molines, al căror ridicol părea periculos și inacceptabil chiar de către un public familiarizat cu stilul Molinilor timpului nostru.

S-ar fi putut oare, de pildă, s-o lași pe Eurydice, care dorește neapărat să fie privită de soțul ei, să spună:

Implinește-mi dorința!

și alte drăgălășenii asemănătoare? ...

După acest lung preambul, probabil necesar, putem vorbi mai ușor de *Orfeul* lui Gluck și de felul în care a fost repus în scenă la Teatrul Liric.

Domnul Janin a scris de curînd: „Nu noi reluăm capodoperele, ci capodoperele ne recuceresc.”

Într-adevăr, iată că *Orfeu* ne-a recucerit, pe noi toți care-l înțelegem. Cît despre ceilalți, despre acei Polonius care găsesc că totul este prea lung, și căroră le trebuie o poveste nostimă sau o biată parodie ca să rămîna trezi, nici o capodoperă nu i-ar dori, iar *Orfeu* nici nu s-ar gîndi să-i recucerească.

Se știe aceasta, și totuși simți cum ți se strînge inima ascultînd diversele opinii exprimate de mulțime, ori de cîte ori un produs important al artei este supus judecății sale. Și asta mai ales cînd, după nobile emoții, auzi apreciîndu-se în bani opera și repetîndu-se în jurul tău această propozițiune infamă: „Oare va aduce ceva bani?”

Dar să lăsăm aceste probleme de trafic la care se reduce totul astăzi, să ne lăsăm atrași sincer de *lucrurile ce ne subjugă și să nu vrem cu tot dinadinsul să evităm ce ne place*. Ce e geniul? ce e gloria? ce e frumosul? Nu știu, și nici dumneavoastră, domnule, nici dumneavoastră, doamnă, nu o știți mai bine ca mine. Doar că mi se pare că dacă un artist a putut produce o operă capabilă să facă să se nască în toate timpurile sentimente înălțătoare, frumoase pasiuni în inima unei anumite categorii de oameni pe care îi credem, prin finețea urechii lor și prin cultura lor spirituală, superiori celorlalți oameni, mi se pare, spun, că acest artist are geniu, că merită gloria, că a produs frumosul. Așa a fost Gluck. *Orfeul* său e aproape centenar, și după un secol de evoluții, de revoluții, de felurite agitații în artă și în tot, această operă a impresionat și fermecat profund publicul Teatrului Liric. Ce contează deci părerea celor căroră, precum lui Polonius al lui Shakespeare, le trebuie o poveste nostimă ca să-i mențină trezi... Afecțiunile și pasiunile în

artă sînt ca dragostea: iubești pentru că iubești, și fără a ține seamă cîtuși de puțin de consecințele mai mult sau mai puțin funeste ale dragostei.

Da, imensa majoritate a auditorilor, la prima reprezentație a lui Orfeu, a simțit o admirație sinceră pentru atîtea dovezi de geniu presărate în această veche partitură. Au găsit corul din introducere, de un caracter sumbru, perfect motivat de dramă și emoționant prin chiar încetineala ritmului și trista solemnitate a melodiei lui. Acel strigăt îndurerat al lui Orfeu: „Eurydice!”, aruncat din cînd în cînd în mijlocul lamentațiilor corului, este admirabil, se spunea pretutindeni. Muzica ariei:

*Stea a dragostei mele,
Te invoc în pragul zorilor...*

este o tălmăcire a versurilor lui Vergiliu:

*Te dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te devedente canebat.*

Recitativele ce preced și succed celor două strofe sînt foarte impresionante și cu o formă elegantă; orchestra îndepărtată, plasată în culise și repetînd ca un ecou încheierea fiecărei fraze a poetului îndurerat, sporește și mai mult farmecul trist. Prima arie a lui Amor are o oarecare grație malițioasă; cea de-a doua conține multe formule de prost gust care au făcut-o să îmbătrînească. Aria de bravură a îmbătrînit însă și mai mult. De altfel, să recunoaștem că nu aparține lui Gluck. Această bucată, a cărei prezență în partitura lui Orfeu e inexplicabilă, e extrasă din opera *Tancred* a unui maestru italian numit Bertoni. Vom reveni curînd la ea.

În actul Infernului, introducerea instrumentală, aria pantomimă a Furiilor, corul Demonilor, mai întîi amenințatori și apoi înduioșați încetul cu încetul de cîntecul lui Orfeu, sfîșietoarele și totuși melodioasele rugăminți ale acestuia, totul este sublim.

Și ce minune este muzica Paradisului! aceste armonii diafane, aceste melodii melancolice ca însăși fericirea, instrumentația caldă și delicată sugerînd atît de bine pacea eternă!... toate acestea mîngîie și fascinează. Dorești parcă să scapi de senzațiile grosolane ale vieții, să mori pentru a asculta într-una acest murmur divin.

Cîți oameni, care se rușinează să lase să li se vadă emoția, n-au vărsat lacrimi, în ciuda strădaniilor de-a și le stăvili, la ultimul cor al acestui act:

In preajma iubitei,

la suavul monolog al lui Orfeu care descrie clipa ferice:

Ce tărîm fericit!

În sfîrșit, duetul plin de o neliniște desperată, accentul tragic al marii arii a Eurydicei, tema melodioasă a celei a lui Orfeu:

Am pierdut pe Eurydice...

întreținută de mișcări lente, episodice, de o impresionantă expresivitate, și scurtul dar admirabilul *largo*:

Da, te urmez, scump odor,

în care se recunoaște atît de bine sentimentul de bucurie extatică al amantului ce va muri ca să-și revadă iubita, au împodobit acest frumos poem antic pe care ni l-a lăsat moștenire Gluck, a cărui forță expresivă și grație n-au fost alterate nici după nouăzeci și cinci de ani. Cred că am spus mai sus că instrumentația n-a fost modificată decît în scopul de a redeveni absolut identică cu cea pe care a compus-o Gluck.

Domnișoara Marimon este grațioasă în rolul lui Amor; din cînd în cînd are tendința de a încetini mișcările, lucru pe care îi recomandăm să-l evite. Nu trebuie să se uite că personajul său e zeul înaripat al lui Paphos și Gnide și nicidecum zeița înțelepciunii.

Domnișoara Moreau (Umbra fericită) a repetat aria cu cor¹ „Acest lăcaș plăcut și tainic”, care cere o soprană înaltă, și pe care a cîntat-o curat. Domnișoara Sax pune mult patos, chiar prea mult, în rolul iubitei lui Orfeu. Eurydice e o tînră blîndă, timidă, și cîntul său nu conține deloc strigăte puternice; domnișoara Sax a cîntat totuși foarte bine aria sa: *Soartă potrivnică*.

Pentru a vorbi acum de doamna Viardot, ea merită un adevărat studiu. Talentul său e atît de complet, atît de variat, se apropie atît de mult de artă, reunește cu atîta știință o spontaneitate atît de antrenantă, încît produce în același timp uimirea și emoția; el zguduie și înduioșează; el impune și convinge. Vocea sa, de o întindere excepțională, este în slujba celei mai savante vocalizări și a unei arte de a fraza cîntul larg ale cărui exemple sînt foarte rare astăzi. Ea adaugă unei verve nestăpînite, antrenante, despotice, o sensibilitate profundă și facultăți tulburătoare pentru a exprima imensele dureri. Gestică sa este sobră, tot atît de nobilă pe cît de sinceră, iar expresivitatea chipului său, atît de puternică în permanență, crește și mai mult încă atît în scenele mute cît și în cele în care ea trebuie să exprime accente puternice și dramatice ale cîntului.

La începutul primului act din *Orfeu*, poza sa în preajma mormîntului Eurydicei amintește pe cele ale anumitor personaje din peisajele lui Poussin, sau mai degrabă anumite basoreliefuli luate ca model de către Poussin. De altfel, anticul costum bărbătesc îi șade de minune.

Doamna Viardot, încă de la primul său recitativ:

*Aduceți aleasă cînstire
Căminului sfînt al Eurydicei
Și acoperiți-i mormîntul cu flori,*

¹ Această arie, în partitură, aparține rolului Eurydicei.

a cucerit auditorul. Fiecare cuvînt, fiecare notă biruia. Marea și frumoasa melodie *Stea a dragostei mele*, cîntată cu un stil generos incomparabil și cu o profundă durere calmă, a fost de nenumărate ori întreruptă de exclamațiile auditorilor impresionați. Nimic mai grațios decît gestul său, mai impresionant decît vocea sa, cînd se întoarce spre adîncul scenei, contemplă arborii pădurii fermecate și spune:

Pe tulpinile jupuite de coajă

Se zărește cuvîntul săpat de o mîină tremurătoare.

Iată elegia, iată idila antică; este Theocrit, este Vergiliu însuși.

Dar la acel strigăt:

Neîndurați tirani, am să v-o răpesc!

totul se schimbă, reveria și durerea cedează locul entuziasmului și pasiunii. Orfeu își ia lira, va coborî în infern:

Monștrii Tartarului nu-l înspăimîntă.

El o va readuce pe Eurydice. Este aproape imposibil să descrii ce-a făcut doamna Viardot din această arie de bravură. Ascultînd-o, nu te mai gîndești la stilul piesei. Ești cucerit, învăluit de acest torent de vocalize impetuoase, motivate de situația dramatică.

Se știe cum cîntă doamna Viardot scena infernului; ea a executat-o adesea la Londra și la Paris. Totuși n-a pus niciodată în concert — asta se înțelege de la sine — această ardoare de implorare, aceste tremurături de voce, aceste sunete ce se sting, care fac verosimilă înduplecarea larvelor, spectrelor și monștrilor infernali.

Dar iată-ne în lăcașul păcii eterne, și tocmai aici talentul artistei s-a manifestat cu cea mai mare putere. Impresionate de cîntul lui Orfeu, umbrele ușoare, reprezentante ale vieții, ies din profunzimile Erebului, numeroase ca miile de păsări ce se ascund în frunziș:

Matres, atque viri, defuncta que corpora vita

Magnanimum heroum, pueri, innuptaeque puellae.

Marea artistă a atins sublimul poeziei lui Vergiliu.

Nimic mai solemn decît pătrunderea sa în această parte a raiului părăsit de curînd de umbre, nimic mai dulce și mai grav decît aceste frumoase sunete de contralto care se aud în fundul scenei, în această singurătate, în timpul armoniosului murmur al undelor și al frunzișului, la aceste cuvinte:

Ce aură nouă luminează aceste tărîmuri!

Dar iubita nu apare; unde poate fi găsită? Orfeu se îngrijorează; surîsul ce-i ilumina chipul dispare. Eurydice! Eurydice! unde te afli acum? Sosesc tinerele umbre, tinerele frumoase, iubitele, fecioarele — *innuptae puellae* — grupate trei cîte trei, două cîte două, cu brațele înlănțuite, cu capul ușor înclinat pe umăr, cu ochii întrebători, dansînd liniștit împrejurul pămînteanului. Orfeu, din ce în ce mai îngrijorat, trece de la un grup

la altul, examinînd aceste tinere chipuri palide, sperînd să-l recunoască pe cel al Eurydicei, și mereu înșelat în speranța sa. Descurajarea, teama îl cuprind, e gata să abandoneze, cînd voci ce se ridică dintr-un boschet apropiat îi cîntă pe o melodie încîntătoare:

Eurydice se va ivi

Cu un nou farmec.

Atunci bucuria sa renaște; surîde printre lacrimi. Umbrele o aduc în sfîrșit pe duiosă soție, *dulcis conjux*. Orfeu, fără să se întoarcă, fără a o vedea, și înștiințat de apropierea sa prin simțul necunoscut al extazului, prin marea dragoste, începe să tremure. Mîna Eurydicei este îndreptată mîinii sale; la această apropiere se tulbură, se clatină, gata să leșine. Totuși se depărtează cu un pas nesigur, luînd-o cu el pe Eurydice încă rece și nedumerită, și urcă astfel colina ce se ridică sub cerul tîrîmului pămîntesc, în timp ce umbrele nemișcate și tăcute își înalță, în semn de adio, brațele spre cei doi îndrăgostiți. Ce priveliște! ce muzică! și ce pantomimă a doamnei Viardot! Grație sublimă, dragoste ideală, frumusețe divină.

O, Polonius fără inimă, care nu simți aceasta, cît de mult te plîng!

Și mai avem încă multe de admirat. Fără a vorbi de agitația dureroasă cu care doamna Viardot a rostit toată partea lui Orfeu în marele duet:

Vino, urmează-ți soțul care te-adoră,

de atitudine și accentul său în replica din celălalt duet, la aceste cuvinte plasate pe o sfîșietoare progresie cromatică:

Cît de amarnică îmi e soarta!

Ne mai rămîne să amintim capodopera culminantă a mării artiste în această creație a rolului lui Orfeu; este vorba de execuția celebrei arii:

Am pierdut pe Eurydice.

Gluck a spus undeva: „Schimbați cea mai mică nuanță de mișcare și de accent în această arie și veți obține o melodie de dans“. Doamna Viardot face ceea ce trebuie, adică ceea ce este, una din acele minuni de expresie aproape de neînțeles pentru cîntăreții vulgari și care, vai! sînt atît de adesea profanate. Ea a intonat tema în trei feluri diferite: mai întîi în mișcarea sa lentă, cu o durere stăpînită, apoi, după adagio-ul episodic:

Tăcere ucigătoare!

Speranță deșartă!

în *sotto voce*, *pianissimo*, cu un glas tremurător, gîuit de un potop de lacrimi, și, în sfîrșit, după al doilea adagio, ea a reluat tema într-o mișcare mai vioaie, părăsind corpul Eurydicei lîngă care era îngenunchiată, și aruncîndu-se, nebună de desperare, spre partea opusă a scenei, cu strigătele și suspinele unei dureri nesfîrșite. Nu voi încerca să descriu emo-

țiile auditorului la această scenă tulburătoare. Cîțiva admiratori nepri-cepuți au strigat chiar bis înaintea sublimului pasaj:

Auzi-mi glasul ce te cheamă,

și cu greu li s-a impus să tacă. Anumiți oameni ar striga bis pentru scena lui Priam în cortul lui Achile, sau pentru *To be or not to be* al lui Ham-let. De ce trebuie să reproșăm doamnei Viardot o schimbare deplorabilă la încheierea acestei arii, schimbare produsă de insistarea ei pe un *sol* acut și care obligă, nu numai să se oprească orchestra cînd Gluck o pre-cipită cu impetuoșitate spre încheierea sa, dar chiar să se modifice ar-monia și să se substituie acordul de dominantă cu cel de sextă pe subdo-minantă; adică să se facă *contrariul a ceea ce a dorit Gluck!*...

De ce, de asemenea, putem să-i reproșăm alte alterări ale textului și cîteva rulate deplasate într-un recitativ?

Păcat!

Montarea, am mai spus-o, este demnă de opera muzicală. Nu se poate imagina nimic mai ingenios și mai potrivit cu subiectul, mai ales pentru rai și pentru scena din infern. De altfel, costumele sînt fermecă-toare și dansurile reușite. Această reînviere a poeticei partituri a lui Gluck îi face mare cinste domnului Carvalho și îi atrage sentimentul de recunoștință al tuturor prietenilor artei.

X

RÎNDURI SCRISE PUȚIN TIMP DUPĂ PRIMA REPREZENTAȚIE A LUI ORFEU LA TEATRUL LIRIC

Orfeu începe să capete o vogă îngrijorătoare. Să sperăm totuși că Gluck nu va ajunge *la modă*. Dacă teatrul e plin la fiecare reprezentație a capodoperei, foarte bine; dacă domnul Carvalho câștigă mulți bani, foarte bine; dacă obiceiurile muzicale ale parizienilor se rafinează, dacă ideile lor cresc și se înalță, tot foarte bine; dacă publicul artist se desfată în plăcerea sa excepțională, foarte bine, de o mie de ori foarte bine. Dar ca acei Polonius (acesta este noul nume al domnului Prud'homme) să se creadă obligați acum să rămână trezi la reprezentațiile lui Orfeu, ca ei să se ascundă ca să meargă să-și vadă dragele parodii într-un teatru ce ne este interzis să-l numim, ca să se prefacă că găsesc muzica lui Gluck *fermecătoare*, cu atât mai rău! de ce să alungi fiirecul odată ce va reveni în goană? De ce, când ești un respectabil domn Prud'homme, un Polonius bărbos sau nebărbos, să nu folosești limba slujbei tale, să te prefaci că înțelegi și că simți și să nu spui sincer ca atîția alții: „E îngrozitor, ah! e îngrozitor!” (Nu citez cuvîntul frecvent în limba acelor Polonius, e prea puțin literar.) De ce să spui în șoaptă, cînd am auzit spunîndu-se atît de tare: „Scuzați-mă, doamnă, vă rog, că v-am silit să ascultați o asemenea rapsodie; să asistați la această lungă înmormîntare; vom merge să vedem pe Guignol mîine la Champs-Élysées ca să ne dregem gustul; căci sîntem prădați, în toată puterea cuvîntului, prădați mai rău ca în plin codru din Bondy. Numai imbecilii de ziariști ne-au putut atrage în grozăvia asta.” Sau: „Este o muzică savantă, foarte savantă; dar dacă trebuie să studiem contrapunctul pentru a o aprecia bine, recunoașteți, dragă doamnă Prud'homme, că ea depășește posibilitățile noastre.” Sau încă: „Aici nu există nici măcar două măsuri melodioase; dacă noi ceilalți tineri compozitori am scrie o asemenea muzică, ni s-ar arunca în cap cartofi.” Sau: „Este o muzică *construită prin calcul* și bună doar pentru matematicieni”. Sau: „E frumos, dar e prea lung.” Sau: „E lung, dar nu e frumos.” Și atîtea alte aforisme demne de admirație.

Da, cu atît mai rău dacă acest nou fel de prefăcătorie se răspîndește; căci nimic nu e mai delicios și mai îmbucurător pentru oamenii construiți într-un anumit fel decît să vadă lucrurile care le plac și pe care le admiră insultate de oamenii alcătuiți în alt fel. Este un complement al fericirii lor. Iar în cazul contrar, ei sînt totdeauna tentați să parafrazeze replica unui orator din antichitate, și să spună: „Acești Polonius sînt încîntați; oare admirăm o platitudine? ...“

Dar, fiți pe pace, nu se va întîmpla așa; Gluck nu va ajunge la modă, iar Guignol, de cîteva zile încoace, își vede crescînd rețetele, așa de multe persoane vin să-l vadă pentru a-și drege gustul...

Una din cauzele excelentului efect produs la Teatrul Liric de lucrarea lui Gluck trebuie atribuită dimensiunilor modeste ale sălii, care permit să se audă și cuvintele atît de legate de muzică, și finețea instrumentației. Cred că am dovedit-o: sălile prea mari dăunează oricărei muzici expresive, fineței și farmecului cel mai intim al artei. Tocmai sălile vaste au impus în libretele de operă folosirea acelor nonsensuri, acelor ineptii *ce nu se aud* (spun cinicii care le comit). Sălile prea vaste — n-am să obosesc s-o repet — par să justifice brutalitățile nesăbuite ale orchestrei unor anumiți compozitori. Oare nu sălile prea vaste au contribuit la nașterea școlii de cînt de care dispunem, școală în care se țipă în loc să se cînte, în care, pentru a da mai multă forță emiterii sunetului, cîntărețul respiră din patru în patru note, adesea din trei în trei, rupînd, fărîmițînd, dezarticulînd, distrugînd astfel orice frază bine alcătuită, orice melodie nobilă, suprimînd eliziunile, făcînd mereu versuri de treisprezece sau de paisprezece picioare, fără a lua în seamă fărîmițarea ritmului muzical, hiatusurile și sute de alte grozăvii ce transformă melodia în recitativ, versul în proză, limba franceză în dialect? Aceste hăuri aducătoare de rețete grase au atras urletele tenorilor, bașilor și sopranelor Operei și au făcut ca cei mai faimoși cîntăreți ai teatrului să merite numele de tauri, de păuni și de bibilici, nume ce li-l dau oamenii grosolani, obișnuiți să spună lucrurilor pe nume.

Se amintește chiar o butadă a lui Gluck în legătură cu acest subiect. În timpul repetițiilor lui *Orfeu* la Academia regală de muzică, Legros se încapățîină să urle, după metoda sa, fraza de la intrarea în Tartar: „Lăsați-vă înduioșați de plînsul meu!“ În sfîrșit, într-o zi, compozitorul exasperat îl întrerupse în mijlocul frazei sale și-i strigă: „Domnule! domnule! fii bun și moderează-ți strigătele! Ce dracu, nu așa se țipă în infern!“

*Cu ce lipsă de respect
Vorbea zeilor acest individ!*

Și totuși eram departe de fericitul timp în care Lulli își sfărîma vioara în capul unui muzician prost, sau Händel arunca pe fereastră o

cîntăreață recalcitrantă. Dar Gluck era protejat de grațioasa sa elevă, regina Franței, și Vestris, zeul dansului, îndrăznind să spună că melodiile de balet ale lui Gluck nu erau dansante, se văzu constrîns, printr-un ordin al Mariei Antoaneta, să-și prezinte scuzele sale cavalerului Gluck. Se pretinde chiar că această întrevvedere a fost foarte agitată. Gluck era voinic și puternic; văzîndu-l intrînd pe ușurelul mic zeu, alergă spre el, îl luă de subsuori fredonînd o melodie de dans din *Ifigenia în Aulis* și-l sili să sară vrînd-nevrînd în jurul camerei. După care, depunîndu-l fără suflu pe un scaun: „Ei! îi spuse el ricanînd, vezi că melodiile mele de balet sînt dansante, deoarece doar auzindu-mă cum le fredonez nu te poți împiedica să țopăi ca un ied!”

Teatrul Liric are exact dimensiunile cele mai convenabile efectului complet al unei lucrări ca *Orfeu*. Nimic nu se poate pierde aici, nici din sunetele orchestrei, nici din cele ale vocilor, nici din expresia trăsăturilor actorilor...

În legătură cu *Orfeu*, voi semnală aici unul din plagiatele cele mai îndrăznețe din istoria muzicii, pe care l-am descoperit acum cîțiva ani parcurgînd o partitură de Philidor. Acest muzician savant, se știe, a avut în mîini copii ale partiturii italiene a lui *Orfeu*, care se publica la Paris în absența autorului. El găsi potrivit să ia melodia *Stea a dragostei mele* și s-o adapteze cuvintelor unei părți din opera sa *Vrăjitorul*, pe care o scria atunci. Îi schimbă doar măsurile 1, 5, 6, 7 și 8, și transformă prima perioadă a lui Gluck, compusă din de trei ori trei măsuri, într-o alta formată din de două ori patru măsuri, pentru că versurile îl obligau la aceasta. Dar de la cuvintele:

*În inima sa nu crește
Decît dorința de a o vedea,*

Philidor a copiat melodia lui Gluck, basul său, armonia, și chiar ecourile de oboi ale micii sale orchestre plasate în culise, transpunînd totul în *la*. Nu auzisem vorbindu-se deloc atunci de acest neobrăzat furt care va sări în ochi oricui va cerceta romanța lui Bastien:

Eram la acea vîrstă,

la pagina 33 a partiturii *Vrăjitorului*.

Aflu că domnul de Sévelinges îl semnalase deja într-o notiță publicată de el asupra lui Philidor în *Biografia universală* de Michaud, și că domnul Fétis a dorit să-l apere pe muzicianul francez. Prima reprezentare a lui *Orfeu* socotindu-se că a avut loc la Viena în cursul anului 1764, și cea a *Vrăjitorului* avînd într-adevăr loc la Paris în 2 ianuarie același an, i se părea imposibil ca Philidor să fi cunoscut lucrarea lui Gluck. Dar domnul Farrenc a dovedit de curînd prin documente autentice că *Orfeu* s-a jucat prima oară la Viena în 1762, că Favart a fost însărcinat să-i publice partitura la Paris în cursul anului 1763, și că

Philidor s-a oferit, chiar în acest timp, să corecteze șpalturile și să supra-vegheze tipărirea lucrării.

Or, mi se pare foarte verosimil ca abilul corector de șpalturi, după ce furase romanța lui Gluck, să schimbe el însuși pe coperta partiturii lui *Orfeu* data de 1762 în cea de 1764, pentru a face plauzibil argumentul sugerat de această dată falsă domnului Fétis: „Philidor nu putea fura pe Gluck, deoarece *Vrăjitorul* s-a jucat înaintea lui *Orfeu*.” Furtul este foarte evident. Cu ceva mai multă îndrăzneală, Philidor ar fi putut face ca Gluck să fie considerat hoțul.

Revin acum la aria de bravură care încheie primul act din *Orfeul* francez. Auzisem spunându-se că nu aparținea lui Gluck, care, totuși, în câteva din partiturile sale italiene, a scris numeroase arii de acest gen. Am dorit să mă conving. După ce am căutat inutil la biblioteca Conservatorului partitura operei *Tancred* de Bertoni, de unde se spunea că fusese extrasă, am reușit să o găesc la Biblioteca imperială și, frunzărind primul act al acestei lucrări, am recunoscut de la prima aruncătură de ochi piesa în chestiune: este imposibil să te înșeli; doar câteva note au fost adăugate ritornei, în versiunea din *Orfeu*. Cum a fost introdusă această arie în opera lui Gluck? și prin cine? nu știu. Într-o broșură franceză pe care un anume Coquiau, antagonist al lui Gluck, a publicat-o la Paris în 1779, și care are titlul: *Entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris*, marele compozitor era violent atacat și acuzat de diverse plagiate, mai ales de faptul de a fi luat o întreagă arie dintr-o partitură de Bertoni. Partizanii lui Gluck negînd faptul, Coquiau scrisese lui Bertoni, de la care primi următorul răspuns ce-l publică într-un supliment la broșura sa, intitulat: *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris*, sau *Lettres à M.S. (Suard)*.

Cu toată circumspecția și încurcătura muzicianului italian, în comica sa teamă de a se compromite, adevărul iese în evidență suficient de clar, o repet, în această scrisoare pe care o putem comunica datorită amabilității domnului Anders, de la Biblioteca imperială. Iat-o:

„Londra, 9 septembrie 1779

Domnule,

Sînt foarte surprins să mă văd interpelat prin scrisoarea pe care îmi faceți onoarea să mi-o adresați, și aș dori foarte mult să nu fiu deloc compromis într-o ceartă muzicală care, din cauza patimei ce o puneți, ar putea avea foarte mari urmări, de care țin să mă pun la adăpost; v-aș ruga deci să-mi permiteți să vă răspund simplu că aria *S'ocche dal ciel discende* a fost compusă de mine la Torino, pentru signora Girelli, nu-mi amintesc în ce an, nu v-aș putea chiar spune dacă am făcut-o (sic) pentru *Ifigenia în Taüris*, cum mă asigurați, aș crede mai degrabă că ea (sic) aparține operei mele *Tancred*; dar acest lucru nu face ca aria să nu-mi aparțină;

este ceea ce pot, ceea ce trebuie să certific cu toată sinceritatea unui bărbat de onoare, plin de respect pentru toate lucrările marilor maeștri, dar plin de atașament pentru ale sale; cu aceste sentimente și cu totala recunoștință rămin, Domnule, umilul și supusul dv. servitor,

FERDINANDO BERTONI”.

Tancred s-a jucat la Veneția în timpul carnavalului din 1767, iar *Orfeul* francez nu fu reprezentat la Paris decât în 1774. Probabil că Legros, care a creat la Paris rolul lui Orfeu, nemulțumindu-se cu simplul recitativ prin care Calzabigi și Gluck își încheiaseră primul act, va fi pretins o arie de bravură. Gluck, încăpăținându-se să nu vrea să i-o scrie, și totuși cedînd insistențelor sale, îi va fi spus probabil, oferindu-i aria lui Bertoni: „Iată, cîntă asta și lasă-mă în pace”. Dar Gluck nu are nici o scuză că a lăsat să se tipărească aria lui Bertoni în partitura sa, fără a indica nici de unde, nici de la cine a luat-o. Asta nu explică nici tăcerea sa cînd autorul broșurii amintite a denunțat plagiatul.

Trebuie să se știe că acest Bertoni, atît de necunoscut azi, reprezentase, în 1766, la teatrul San Benedetto, din Veneția, *Orfeu* de Calzabigi, a cărui muzică o refăcuse.

Publicîndu-și partitura (pe care am citit-o), el crezu că se cade să se scuze pentru o asemenea îndrăzneală. „Nu pretind și nici nu sper, spune el în prefață, să obțin cu *Orfeul* meu un succes asemănător celui pe care tocmai l-a obținut capodopera d-lui Gluck, în întreaga Europă și, dacă pot obține doar încurajările compatrioților mei, mă voi socoti prea fericit.”

Avea dreptate să fie modest, căci muzica sa este într-o oarecare măsură copiată după cea a lui Gluck; în multe locuri chiar, și mai ales în scena din infern, formele ritmice ale maestrului german sînt imitate atît de fidel încît, dacă privești partitura de la o anumită distanță, grupurile de note dau iluzia că aparțin lui *Orfeu* al lui Gluck.

Oare nu s-ar fi putut ca acesta să fi spus, cu ocazia ariei din *Tancred*: „Acest italian m-a furat suficient pentru *Orfeul* său, pot ca la rîndul meu să-i iau foarte bine o arie”? Asta e posibil, dar prea puțin demn de un asemenea om, ca s-o poți crede.

Nu mai știu nimic în plus față de acest fapt. . .

Cînd Adolphe Nourrit cîntă la Operă rolul lui Orfeu, el suprimă aria de bravură, fie pentru că piesa nu-i plăcu, fie pentru că cunoștea fraudă, și o înlocui cu o foarte frumoasă arie agitată din *Echo și Narcis*, de Gluck,

Ce tulburare, ce teribilă dezorientare!

ale cărei cuvinte și muzică se potrivesc din întîmplare situației. Este ceea ce, cred, ar trebui să se facă totdeauna.

XI

ALCESTA DE EURIPIDE, CELE DE QUINAULT ȘI DE CALZABIGI; PARTITURILE LUI LULLI, GLUCK SCHWEIZER, GUGLIELMI ȘI HÄNDEL CU ACEST SUBIECT

Alcesta, tragedia lui Euripide, a servit drept subiect multor opere; una de Quinault, pusă în muzică de Lulli, o alta de Calzabigi, pusă în muzică de Gluck, o alta de Wieland, pusă în muzică de Schweizer, și alte câteva. Cea de Gluck, scrisă mai întâi pe un text italianesc pentru Opera din Viena, a fost apoi tradusă în franțuzește cu câteva modificări, pentru Academia regală de muzică din Paris, și îmbogățită de Gluck cu numeroase piese importante. Nici una din aceste lucrări lirice nu seamănă complet cu tragedia greacă; probabil că nu este inutil, în momentul repunerii în scenă a monumentalei lucrări a lui Gluck, să examinăm piesa antică originală din care au fost extrase piesele moderne.

Tragedia lui Euripide ar șoca astăzi obiceiurile, ideile și sentimentele tuturor popoarelor civilizate. Citind-o neatenț, s-ar părea că un profesor de retorică ar fi îndrăznit să spună elevilor săi: „Este o adevărată farsă!”, într-atît s-au schimbat moravurile, pe de-o parte, și într-atît educația literară, pe de alta, mai ales cea a francezilor, și-a asumat sarcina de a provoca disprețul firescului și adevărului. Și totuși, trebuie să recunoaștem că atenienii nu erau nici barbari nici proști și că deci n-ar fi putut, în literatură, să admire și să aplaude monstruozități și insolente.

Atît lui Euripide cît și lui Shakespeare le-am fi dorit să țină seama de obiceiurile noastre, chiar de credințele noastre religioase, de prejudecățile noastre, de viciile noastre noi, și trebuie să dispunem cel puțin de un mare efort de probitate literară și de bun simț pentru a recunoaște că un poet grec, trăind la Atena acum două mii de ani, și scriind pentru un popor a cărui limbă și religie nu le cunoaștem bine, n-a putut să-și propună să obțină sufragiul parizienilor anului 1861. Asta doar pentru fondul problemei. Se mai poate spune că marii poeți greci care s-au servit de limba cea mai armonioasă, poate, pe care au vorbit-o vreodată

oamenii, sînt fatal și inevitabil desfigurați de traducători infideli, incapabili să-i înțeleagă foarte adesea, și care se află permanent în imposibilitatea de a transpune armonia stilului, imaginile și chiar gândurile originalului, în limbile noastre moderne, atît de puțin colorate și atît de nepotrivite expresiei adevărate a anumitor sentimente. Poezii latini sînt aproape în aceeași situație. Cine ar îndrăzni astăzi, dac-ar putea, să traducă fidel în franceză aceste impresionante și naive cuvinte ale Didonei lui Vergiliu:

Si quis mihi parvulus aula

Luderet Æneas, qui te tamen ore referret;

o asemenea traducere ar stîrni rîsul. *Un mic Eneas, s-ar spune, un mic Eneas jucîndu-se în curtea mea!* Și cu ce, mă rog, se joacă el? cu cercul? cu sfîrleaza? Ceea ce este amuzant este faptul că în anumite medii literare se crede sincer că poemele antice pot fi cunoscute prin intermediul traducerilor și imitațiilor noastre moderne și foarte mulți oameni ar fi uimiți dacă le-am dovedi că Bitaubé nu ne dă nici o iluzie asupra lui Homer, că abatele Delille nu ne prezintă pe Vergiliu, nici Racine pe tragicii greci.

Cu aceste rezerve asupra traducătorilor, care sînt fără îndoială cei mai perfizi oameni din lume, să vedem ce ne lasă să întrevădem Părintele Brumoy din *Alcesta* lui Euripide, sau cel puțin din înlănțuirea scenelor, aproape lipsite de ceea ce numim azi acțiune, și care constituie această tragedie.

Admetus, rege al Thesaliei, se afla în pragul morții în momentul cînd Apollo care, exilat din cer de mînia lui Jupiter, fusese găzduit în timpul dizgrației sale de Admetus, înșeală Parcele și îl scapă pe tînărul rege de influența lor. Totuși zeițele nu consimt să-i redea viața lui Admetus decît dacă li se oferă o altă victimă. Cineva trebuie să consimtă să moară în locul lui. Neconsimțind nimeni, regina se oferă morții pentru soțul ei. Din lupta destul de dură care ia naștere încă de la începutul piesei între Apollo și Orcus (geniul morții) rezultă că devotamentul reginei este deja cunoscut și acceptat de însuși Admetus. El o iubește pe Alcesta cu pasiune, dar mai dragă îi este viața și se lasă, ce-i drept cu regret, salvat cu acest preț. Profundă durere a personajelor, doliu general, sfîșietoare strigăte ale copiilor Alcestei, lamentații ale mulțimii, spaimă și disperare a tinerei regine care s-a devotat, dar care tremură în fața îndeplinirii sacrificiului. Scenă impresionantă în care regina, în pragul morții, îl conjură pe Admetus îndurerat să-i rămînă fidel și să nu-și aleagă o nouă soție. Admetus promite, iar regina, consolată, se stinge în brațele sale. Se pregătește ceremonia funeabră, se aduc podoabele și darurile ce trebuie puse cu Alcesta în mormînt. Atunci apare

bătrînul Phérès, tatăl lui Admetus, și se desfășoară o scenă îngrozitoare potrivit ideilor și moravurilor noastre, dar nu mai puțin sublimă. La traducătorului responsabilitatea traducerii sale.

PHÉRÈS

„Îți împărtășesc durerea, fiule. Pierderea ta este mare, trebuie s-o recunosc. Pierzi o soție minunată; dar, oricît de mare ar fi nenorocirea ta, trebuie s-o suporti. Primește din mîinile mele această îmbrăcăminte de preț pe care s-o pui în mormînt. Nu poate fi mai bine cinstită o soție care a consimțit să se sacrifice pentru tine. Ei îi datorez fericirea *de a-mi fi* (traducătorul vrea să spună *de a fi*) păstrat un fiu. Ea ne-a vrut să suporte ca un tată disperat să-și petreacă bătrînețea în doliu...

ADMETUS

Nu te-am chemat la această înmormîntare și, ca să nu-ți ascund nimic, prezența ta în aceste locuri nu mă bucură deloc. Ia-ți hainele, niciodată ele nu vor îmbrăca trupul Alcestei. Am să am grijă ca ea să nu aibă nevoie de darurile tale în mormînt. M-ai văzut în pragul morții. Atunci trebuia să plîngi. Ce făceai în acel timp? Mai poți vărsa lacrimi acum, după ce ai evitat pericolul ce mă amenința, după ce ai lăsat-o pe Alcesta să moară în floarea vîrstei, în timp ce tu te încovoi sub povara anilor? Nu, nu mai sînt fiul tău și nu te mai recunosc drept tată...

Trebuie că ești cel mai laș dintre oameni, pentru că, ajuns la capătul vieții, n-ai avut nici dorința și nici curajul să mori pentru un fiu, pentru că în sfîrșit nu ți-a fost rușine să lași să îndeplinească această datorie o străină...

PHÉRÈS

Fiule, cui adresezi aceste cuvinte pline de dispreț? Crezi că vorbești vreunui sclav lidian sau frigian?... De cînd natura și Grecia au impus părinților legea de a muri pentru copiii lor? Mă acuzi de lașitate; și totuși, tu însuși laș, n-ai roșit cînd ai întrebuintat toate mijloacele ca să-ți prelungești zilele peste soroc, sacrificîndu-ți soția. Fericit artificiu pentru a ocoli moartea acum, convingîndu-ți soția că trebuie să moară pentru bărbatul ei!...

Apoi un dialog rapid, precipitat, în care interlocutorii își aruncă cuvinte teribile ca acestea:

ADMETUS

„Bătrînețea a pierdut orice rușine.

PHÉRÈS

Însoară-te cu mai multe femei, ca să-ți lungești anii!...

ADMETUS

Pleacă, tu și nedemna-ți soață; petrece-ți mizerabila bătrînețe lipsit de copii, cu toate că eu mai trăiesc; iată prețul lașității tale. Nu mai vreau să mai am nimic comun cu voi, nici măcar locuința, și m-aș bucura să-ți pot interzice intrarea în palat! Nu mi-ar fi rușine s-o fac chiar în public.“

Nu poți citi aceasta fără să te cutremuri. Nici Shakespeare n-a mers mai departe. Acești doi poeți par să fi cunoscut culele cele mai ascunse ale inimii umane, caverne întunecoase a căror neagră profunzime spiritele comune nu îndrăznesc s-o cerceteze, în care pătrunde fără frică doar geniul cu ochi arzători, pentru a scoate la lumina zilei monștri incredibili. Incredibili dar prea adevărați! căci unde sînt bărbații care ar refuza sacrificiul celei mai iubite soții ce se devotază pentru a le cruța viața? Ei există, fără îndoială; dar cu siguranță că sînt la fel de rari ca femeile capabile de un asemenea devotament. Fiecare dintre noi poate spune: „Mi se pare că sînt unul din aceia.“ Dar poetul filosof va răspunde: „Vai! vă înșelați; veți prefera să vă lamentați decît să muriți.“

Phérès are dreptate. Fiecare trăiește pe pămînt pentru sine însuși. Lumina zilei e prețioasă și plăcută; crezi că pentru mine nu e la fel? Douăzeci de secole mai tîrziu, Molière l-a pus pe unul din cele mai cinstite personaje ale sale să spună, vorbind de corpul său: „Spune-i zdreanță, dacă vrei, totuși zdreanța mea mi-e dragă.“ Și la Fontaine a spus aproape cu aceleași cuvinte ca Admetus al lui Euripide:

Cel mai nenorocit muritor se desparte cel mai greu de viață.

În toiul acestor scene îngrozitoare, în care inima tînărului rege pare exasperată de durere pînă la impietatea filială, survine un străin. „O,

locuitori din Phérès, spune el, voi găsi pe Admetus în acest palat?" Este Hercule, acel cavaler răătăcitor al antichității. Ascultînd de un ordin al lui Eurysteu, regele din Tyrint, va fura lui Diomed, fiul lui Marte, caii săi antropofagi, pe care doar Diomed i-a putut domestici pînă acum. Sosind la Phérès pentru a îndeplini această periculoasă misiune, viteazul fiu al Alcmenei vrea să-și vadă prietenul. Admetus înaintează și-l invită să intre în palatul său. Dar aerul consternat al tînărului rege îl uimește pe Hercule și-l face să se oprească pe pragul ospitalier. „Ce nenorocire te-a lovit? ți-ai pierdut tatăl? — Nu. — Fiul? — Nu. — Pe Alcesta? Știu că a primit să moară pentru tine. . .” Admetus ascunde încă și-l asigură pe Hercule că femeia care este bocită e o străină crescută la palat. Se teme că, dacă ar recunoaște adevărul, prietenul său ar refuza ospitalitatea; ce i se oferă în această casă cernită. Asta ar fi o nouă nenorocire pentru el. În sfîrșit, Hercule intră, se lasă condus în apartamentul ce-i este destinat, unde sclavele îi pregătesc un ospăț magnific. Iar regele adaugă aceste cuvinte duioase: „Închideți vestibulul din mijloc. Nu se cade să tulburăm ospățul cu țipete și lacrimi. Trebuie să scutim ochii și urechile oaspetelui de priveliștea tristă a funeraliilor.” Hercule, liniștit mai mult sau mai puțin, se așază la masă, se încununează cu mirt, mănîncă, bea, se ametește nițel, face să răsune palatul de cîntecele sale, pînă în momentul cînd, observînd uimirea sclavelor care-l servesc, insistă cu întrebările și află în cele din urmă adevărul. „Alcesta a murit! O, zei! și cum ai putut să te îngrijești de ospitalitate în această situație?” (Și Shakespeare îl face pe Cassius să-i spună lui Brutus pe care l-a insultat: „Porcia a murit! și nu m-ai ucis la rîndu-ți“!)

HERCULE

„Alcesta nu mai trăiește. Și totuși, nefericitul de mine, m-am desfătat în ospăț; mi-am împodobit fruntea cu flori în casa unui prieten disperat. Tu porți vina acestei crime. De ce mi-ai ascuns funestul mister? Unde e mormîntul? Vorbește! Pe unde trebuie să merg?”

OFITERUL

Pe drumul ce duce la Larissa. La ieșirea din oraș îți va apare în fața ochilor mormîntul.

Hercule se duce atunci la mormîntul regesc, se aruncă asupra lui Orcus în momentul în care acesta vine să bea sîngele victimelor, și, în

pofida eforturilor acestuia, îl constrânge să-i dea pe Alcesta vie. Revinând cu ea la palat, i-o prezintă sub un văl lui Admetus. „Vezi această femeie, îi spune el, ți-o încredințez și aștept ca din prietenie pentru mine s-o găzduiești pînă am să revin triumfător, după ce voi omorî pe Diomed și-i voi lua armăsarii.”

Admetus îl imploră să nu-i pretindă acest serviciu, deoarece doar văzînd o femeie ce-i va aminti pe Alcesta i s-ar sfîșia inima.

Insistența lui Hercule e atît de mare, încît Admetus nu îndrăznește să-i refuze cererea și întinde mîna spre femeia acoperită cu un văl. Hercule satisfăcut ridică imediat vălul ce ascunde trăsăturile necunoscutei și Admetus, înmărmurit, o recunoaște pe Alcesta. Dar de ce rămîne ea nemișcată și tăcută? Devotată zeităților infernului, ea trebuie să se purifice, și numai după trei zile va fi complet redată afecțiunii fericitului ei soț. Se ordonă serbări publice; Hercule pleacă în călătoria sa periculoasă, iar tragedia se încheie cu aceste cuvinte ale corului:

„Zeii pot folosi puteri extraordinare pentru a-și împlini voia! Marile întîmplări par să se desfășoare în pofida muritorilor. Acesta este miracolul pe care-l admirăm și de care ne bucurăm.”

Făuritorii noștri de drame sînt altfel decît Euripide, și prin această fugară analiză a poemului grecesc se vede că *Alcesta* seamănă atît de puțin cu piesele lor, încît au dreptate să spună: „Halal piesă mai e și asta!”

Să vedem acum ce a devenit această dovadă de devotament conjugal în mîinile lui Quinault, care n-a fost nici el, se știe, un prea abil constructor de drame.

Opera începe, ca cea mai mare parte dintre lucrările timpului, compuse pentru Academia regală de muzică, printr-un prolog. În acest prolog, nimfele Senei, Marnei și Tuileriilor își exprimă dorința de a-l vedea pe rege întors și reproșează Gloriei că-l reține așa mult.

Totul tînjește împreună cu mine în aceste ținuturi minunate.

Se va mai întoarce oare eroul pe care-l aștept?

Voi tînji oare de-a pururi

Pradă unei așteptări atît de amarnice?

Cînd nimfele Senei, Marnei și ale Tuileriilor, Desfătările și Gloria, naiadele și ondinele franceze au cîntat destule platitudini, piesa începe.

Alcesta s-a căsătorit cu Admetus. Doi pretendenți refuzați se topesc de dorul ei: aceștia sînt Hercule și Lycomed, fratele zeiței Tetis și rege al insulei Scyros. Sub pretextul de a o face să asiste la o serbare nautică, Lycomed o invită pe Alcesta să vină pe unul din vasele sale. De-abia a ajuns pe vas imprudenta prințesă, care nu și-a luat soțul să o întovărășească, că perfidul Lycomed ridică ancora și, ajutat de sora sa Tetis care-i trimite în ajutor vîntul, o conduce pe Alcesta spre Scyros. Răpi-

rea s-a realizat. Cei doi rivali ai lui Lycomed pornesc imediat pe urmele răpitorului. Hercule și Admetus sosesc la Scyros, asediază orașul, îi sfarmă porțile, trec totul prin foc și sabie cîntînd:

Atacați, atacați din toate părțile.

Fiecare să lupte după plac,

Să zdrobim

Turnurile și meterezele.

Alcesta este eliberată și probabil Lycomed ucis, pentru că nu se mai pomeneste nimic despre el. Dar, în timpul luptei, Admetus este grav rănit; va pieri dacă cineva nu moare de bună voie în locul său. Scena reprezintă un mare monument înălțat de către arte. Un altar pustiu apare în mijloc, consacrat să poarte imaginea persoanei care se va sacrifica pentru Admetus. Această persoană nu se prezintă însă; atunci Alcesta se devotează. Altarul se deschide lăsînd să se vadă imaginea Alcestei care-și străpunge pieptul. Iat-o coborîta în tărîmurile întunecate. Dezolare generală. Hercule, care trebuia să plece pentru a învinge un tiran oarecare, se răzgîndește atunci și-i declară lui Admetus:

Mi-e dragă Alcesta; a venit vremea să nu mă mai ascund;

Ea moare; dragostea ta nu mai are nici o putere.

Admetus, lasă-mi mininata ființă pe care o pierzi;

Voi coborî în palatul lui Pluton;

Pînă în fundul iadului voi pătrunde

Pentru a sili moartea să mi-o înapoieze.

Admetus primește această ciudată tranzacție și-i răspunde lui Hercule:

Fie ca ea să trăiască pentru tine;

Fericirea lui Admetus este viața Alcestei.

Marele Alcide sosește la malul Styxului. El găsește aici pe Caron care respinge cu lovituri de vîslă sufletele mizerabile ce nu-și pot plăti vama.

UN SUFLET

care n-are bani

Vail Caron, vail vail

CARON

Văicărește-te cît poțtești;

Nimic pentru nimic este lege pretutindeni;

*Cu mâinile goale nu obții nimic,
Și nu-i destul să plătești în timpul vieții,
Mai trebuie să plătești și dincolo de moarte.*

Hercule se aruncă în barca ce se sfarmă sub greutatea sa umplându-se cu apă. Ajunge totuși pe malul celălalt. Pe când se apropie de palatul lui Pluton, Alecton dă alarma. Pluton, înfuriat, strigă:

*Opriți-l pe acest îndrăzneț;
Înarmați-vă, prieteni.
Dezlegați-l pe Cerber,
Fugiți cu toții, fugiți.*

Se aude lătratul Cerberului.

Dar Proserpina este înduioșată de dragostea lui Alcide pentru Alcesta și-l determină pe Pluton să i-o înapoieze.

*Trebuie ca iubirea supremă
Să fie mai tare
Ca moartea.*

Alcesta, înapoiată pe pământ, plînge aflînd că a devenit proprietatea eliberatorului ei. Admetus, de asemenea, nu se bucură. Hercule observă acestea.

Îți întorci privirea! te vād nepăsătoare!

ALCESTA

*Fac tot ce-mi stă în putere
Ca să te privesc doar pe tine.*

Asta nu-i convine lui Hercule; dar cum, în fond, acest semizeu este un om cumsecade, face un efort de voință și, reîncredințînd-o pe Alcesta soțului ei, îi cîntă:

*Nu, nu trebuie să crezi
Că un învingător al tiranilor este la rîndu-i un tiran.
Am învins infernul, am învins moartea;
Nu-i mai lipsește gloriei mele
Decît să-l învingă pe Amor.*

Și iată pentru ce această curioasă operă se numește *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*. În această tragedie lirică se mai găsesc și alte per-

sonaje pe care nu le-am indicat. Printre ele există o caraghioasă de cincisprezece ani, slujitoare a Alcestei, iubită de Lycas și de Straton, confidenti ai lui Hercule și Lycomed, și care debitează astfel de cuvinte când cei doi îndrăgostiți o silesc să aleagă pe unul dintre ei:

*Nici nu mă gîndesc să aleg;
Mai bine să vorbim de dragoste,
Și să trăim mai departe în pace.
Căsătoria distruge dragostea,
Răpindu-i tot farmecul.
Vreți să iubiți fără-ncetare?
Atunci, îndrăgostiților, nu vă căsătoriți niciodată.*

Să recunoaștem că Boileau nu greșea criticînd această falsă poezie:

*Și toate acele locuri comune de morală deșănțată
Pe care Lulli le-a înflăcărat cu sunetele muzicii sale.*

Numai că ar fi trebuit să spună: „pe care Lulli le-a înghețat“, căci nu există nimic mai glacial, mai dulceag, mai banal, mai nefericit decît sunetele acestei muzici răsuf'ate și copilărești.

Excelentul cîntăreț Alizard a interpretat de multe ori în concerte, și nu fără succes, scena cu Caron și sufletele.

Ritmul conferă acestei piese o oarecare latură bufonă care plăcea publicului și care era aplaudată rîzînd, fără a se putea ști precis dacă se rîdea de cuvinte sau de muzică. Expresivitatea părții cîntate este sinceră, iar tema:

*Mai devreme sau mai tîrziu,
Tot veți trece prin barca mea,*

convine cum nu se poate mai bine unui Caron semigrotesc, așa cum este cel al lui Quinault.

În rest, dacă astăzi doriți să vă faceți o idee justă despre stilul muzical al lui Lulli, ascultați la Teatrul Francez piesele scrise de el pentru comediile lui Molière; muzica sa pentru *Alcesta* are culoarea, tonul și aspectul celei scrise pentru *Burghezul gentilom*.

El era foarte rar inspirat și aplica tuturor genurilor singurul procedeu de compoziție pe care-l cunoștea. Asta era poate normal la muzicienii din timpul copilăriei artei și probabil că astfel Palestrina, într-un gen cu totul diferit, a compus cîntece de petrecere asemănătoare miselor sale, în timp ce alții au făcut mise asemănătoare unor cîntece de petrecere.

O părere destul de răspîndită atribuie monotonia lucrărilor celor mai vechi compozitori puținelor resurse de care dispuneau; se spune: „În-

strumentele de care ne servim azi nu erau încă inventate". Este o gravă eroare. Palestrina nu scria decât pentru voci, iar cîntăreții epocii sale erau probabil foarte capabili să execute altceva decât polifonii la cinci sau șase voci. Cît despre instrumentiști, cu toate că în timpul lui Lulli erau prea puțin exersați și mult inferiori celor ai noștri, un compozitor modern de talent ar fi putut să-i folosească cu abilitate. Nu trebuie acordată o asemenea importanță mijloacelor materiale ale artei sunetelor. O sonată de Beethoven, executată pe o spinetă, nu ar fi mai puțin o minune de inspirație, în timp ce altele pe care le-aș putea cita, executate pe cel mai magnific dintre pianele lui Erard sau ale lui Broadwood, ar rămîne niște nimicuri și niște banalități.

Artele tinere nu stăpînesc toate cuvintele limbajului respectiv și o mulțime de prejudecăți de care nu se pot debarasa împiedică învățarea lor. În aceste epoci crepusculare, un om dotat cu un adevărat geniu, cu acea unire a facultăților pe care le comportă în mod necesar: puterea creatoare, bunul simț în expresia sa cea mai înaltă, forța, spiritul, curajul și un anumit dispreț pentru aprecierile mulțimii, în pofida tuturor obstacolelor aduce în arta pe care o slujește un neașteptat progres, chiar dacă nu poate realiza de unul singur emanciparea ei totală. Acesta a fost cazul lui Gluck, a cărui mare operă o vom studia acum.

Am văzut ce a devenit *Alcesta* lui Euripide în mîinile lui Quinault și ciudata poezie pe care Lulli a înghețat-o cu sunetele muzicii sale.

Mai tîrziu, un bărbat care nu era, asemenea muzicianului florentin, scutier, consilier, secretar al regelui, maestru de ceremonii al Franței și tezaurier, nici măcar suprintendent al muzicii unei majestați oarecare, dar care avea o puternică inteligență, un suflet cald plin de dragoste de frumos, și un spirit îndrăzneț, Gluck, în sfîrșit, își aruncă ochii pe *Alcesta* lui Euripide și o alege ca text pentru o operă. Intenționa să scrie această lucrare într-un asemenea stil, încît să devină punctul de plecare al unei revoluții radicale în muzica dramatică. Gluck trăia pe atunci la Viena, după ce stătuse mai mult în Italia. Și tocmai în timpul acestei călătorii căpătase un dispreț atît de profund față de sistemul de compoziție muzicală, pe atunci singurul folosit în teatre, care șoca în același timp bunul simț și cele mai nobile instincte ale sufletului omenesc, sistem potrivit căruia o operă trebuia să fie în general un pretext care să-i facă să strălucească pe cîntăreții ce suiau pe scenă pentru a cînta din laringe la fel cum într-un concert virtuozii vin să cînte din clarinet sau din oboi.

El văzu că arta muzicală poseda o forță mult mai mare decât de a gîdila urechea prin vocalize agreabile, și se întrebă de ce această forță expresivă, care nu se putea nega în melodie, în armonie ca și în instrumentație, n-ar putea fi folosită pentru a produce lucrări rezonabile, impresionante, demne în sfîrșit de interesul unui auditoriu serios și de oa-

menii de gust. Fără a exclude senzația, el dori ca sentimentul să treacă pe primul plan; fără a considera poezia ca obiect principal al operei, el gândi că trebuia ca ea să se unească cu muzica, astfel ca din această unire să nu rezulte decât un tot unitar a cărui forță expresivă ar depăși cu mult pe cea a celor două arte luate izolat. Un poet italian care se găsea pe atunci la Viena și cu care el avu frecvente convorbiri pe acest subiect, adoptându-i cu entuziasm convingerile, îl ajută să facă planul acestei indispensabile reforme și deveni, cum vom vedea, inteligentul său colaborator.

Nu trebuie să se creadă totuși că lui Gluck i-a venit dintr-o dată ideea să aducă pe scenă muzica expresivă și dramatică. *Orfeo*, care a precedat *Alcesta*, dovedește contrariul. De altfel, încă de mult timp el anunță această îndrăzneală; instinctul îl îndemna la aceasta, și încă în numeroase locuri din partiturile sale italienești, scrise în Italia, pentru italieni, el cutezase să producă piese în stilul cel mai sever, expresiv și frumos. Dovada că ele merită elogii o constituie faptul că mai târziu însuși Gluck le-a găsit demne să facă parte din cele mai ilustre partituri franceze ale sale, pentru care greșit se crede că ar fi fost scrise, atât de bine și cu grijă fuseseră ele adaptate la noi scene și contopite cu abilitate.

Aria lui Telemaque, *Umbra mesta del padre*, din opera italiană cu acest nume, a fost transformată într-un duet astăzi vestit din *Armida: Esprits de haine et de rage*. Se mai pot cita printre piesele din această partitură italiană, pe care a sărăcit-o parcă în beneficiul operelor sale franceze, o arie a lui Ulyse, care servește drept temă introducerii instrumentale a uverturii la *Ifigenia în Aulis*; o altă arie din *Telemaque*, din care o mare parte se regăsește în cea a lui Oreste din *Ifigenia în Tauris: Dieux qui me poursuivez*; întreaga scenă a lui Circe invocând spiritele infernului pentru a preschimba în animale pe tovarășii lui Ulyse, care a devenit aria urii în *Armida*; marea arie a lui Circe, din care autorul a făcut, dezvoltând puțin orchestrația, aria în *la* din actul al patrulea din *Ifigenia în Tauris: Je t'implore et je tremble*; uvertura, pe care a îmbogățit-o doar cu o temă episodică, pentru a preceda opera *Armida*. Regretăm că nu a jefuit mai mult opera *Telemaco*, folosind undeva adorabila arie a nimfei Asteria:

Ahl l'ho presente ognor,

o minune. Expresia durerii unei iubiri neîmpărtășite este atât de perfectă în această elegie, încât, niciodată de atunci, la nici un maestru, nici chiar la Gluck însuși, aceasta n-a mai îmbrăcat o formă atât de frumoasă și cu accente atât de dureroase și melodioase.

În sfârșit, pentru a încheia lista împrumuturilor pe care Gluck le-a făcut din partiturile sale italiene, în care găsim dovada evidentă că el

scrisese muzică dramatică cu mult înainte de a produce *Alcesta*, să mai amintim nemuritoarea arie: *O malheureuse Iphigénie*, din *Ifigenia în Tauris*, extrasă în întregime din opera sa italiană *Titus*; fermecătorul cor din *Alcesta* franceză: *Parez vos fronts de fleurs nouvelles*; corul final din *Ifigenia în Tauris*: *Les dieux longtemps en courroux*, extrase și unul și celălalt din partitura operei *Elena e Paride*.

Alegerea subiectului pe care dorea să-l trateze într-o nouă operă căzînd asupra *Alcestei* lui Euripide, Calzabigi, pe atunci poet al curții Mariei-Teresa, și care înțelegea bine geniul și intențiile lui Gluck, se puse pe treabă. El a îndepărtat cu prudență din poem tot ceea ce numim astăzi defecte, și a știut să scoată în evidență situații noi de un puternic dramatism și atît de potrivite marilor dezvoltări ale unei opere. Doar că a suprimat, și nu a avut dreptate s-o facă, personajul lui Hercule, din care se puteau trage mari foloase. La începutul acțiunii, în poemul său, poporul thesalian este adunat înaintea palatului lui Phérès, așteptînd știri asupra sănătății lui Admetus, grav bolnav. Un mesager anunță mulțimii consternate că regele își trăiește ultimele clipe. Regina apare urmată de copiii săi și cere poporului să o însoțească la templul lui Apollo ca să implore pe acest zeu pentru salvarea lui Admetus.

Decorul se schimbă și începe ceremonia religioasă în templu. Preotul cercetează măruntaiele animalelor sacrificate și, cuprins de panică, anunță că zeul va vorbi. Toți se prosternează și, în mijlocul unei tăceri solemne, vocea oracolului face să se audă aceste cuvinte:

Il re morrà s'altro per lui non more.

Regele trebuie să moară astăzi chiar,

Dacă altcineva nu va muri în locu-i.

Preotul întreabă mulțimea consternată: „Cine dintre voi vrea să se ofere? Nimeni nu răspunde! ... Regele vostru va muri!” Mulțimea pleacă fremătînd și o lasă pe nefericita regină pe jumătate leșinată la picioarele altarului. Dar Admetus nu va muri; Alcesta, cu un gest sublim de eroism, se apropie de statuia lui Apollo și jură solemn să-și dea viața pentru soțul său. Preotul se întoarce pentru a o anunța pe Alcesta că sacrificiul său este acceptat și că la sfîrșitul zilei trimișii zeului morții vor veni s-o aștepte la porțile infernului. Acest act este plin de acțiune și provoacă puternice emoții. În cel de-al doilea, toată cetatea lui Phérès jubilează. Admetus s-a însănătoșit; îl vedem, plin de bucurie, cum primește felicitările prietenilor săi. Dar Alcesta lipsește și regele întreabă de ea. I se spune că este la templu, unde s-a dus să mulțumească zeilor pentru însănătoșirea regelui. Alcesta se întoarce și, în ciuda tuturor sfortărilor sale, în loc să împărtășească veselie publică, lasă să-i scape dureroase suspine. Admetus o imploră și, în sfîrșit, îi ordonă să dezvăluie cauza lacrimilor

sale, iar nefericita femeie mărturisește adevărul. Disperarea regelui, care refuză să accepte acest îngrozitor sacrificiu; el jură că, dacă Alcesta se încapățânează să-l îndeplinească, va muri împreună cu ea.

Iată că se apropie ora; Alcesta a putut scăpa supravegherii regelui și a ajuns la intrarea în Tartar: „Ce vrei? îi strigă voci nevăzute. N-a sosit încă ceasul; așteaptă ca ziua să facă loc tenebrelor; nu vei avea mult de așteptat.” La aceste stranii și lugubre cuvinte, înconjurată de sclipirile ce ies din hăul infernal, Alcesta simte cum își pierde mințile; ea aleargă speriată împrejurul altarului morții, împleticindu-se, aproape înnebunită de frică, și totuși hotărîrea sa e neclintită. Admetus sosește în goană și își reînnoiește rugămințile pentru a o împiedica să se sacrifice. În timpul acestei lupte sfîșietoare sosește ceasul; o zeităte infernală, ieșind din străfunduri, se arată în altarul morții, din înaltul căruia somează pe regină să-și respecte promisiunea.

De la malul Styxului. Caron, funebrul vîslaș, o cheamă pe Alcesta, sunînd de trei ori din scoica sa cu sunete sălbatice și cavernoase. Zeul infernului îi mai acordă un răgaz Alcestei; o poate dezlega de promisiunea sa; dar, dacă se răzgîndește, pe clipă va muri Admetus. „Să trăiască! strigă ea, arătați-mi calea spre infern!” Pe dată, cu toate strigătele lui Admetus, o ceată de demoni vin s-o ia pe regină și o tîrăsc spre Tartar. În drama lui Calzabigi, curînd după aceasta, Apollo apărea dintr-un nor și o înapoia pe Alcesta vie soțului ei. În piesa franceză fusese păstrat acest deznodămînt; la cîțiva ani după prima reprezentare, Durollet, autor al traducerii *Alcestei* italiene, crezu potrivit să-l facă să intervină brusc pe Hercule; și el este acum cel care coboară în infern și o readuce pe Alcesta. Apollo mai apare doar pentru a felicita pe erou pentru frumoasa faptă și pentru a-l vesti că locul său este printre zei.

Se vede cum s-a conformat Calzabigi exigențelor gustului și moravurilor moderne în construcția dramei sale; există un nod, o acțiune, există surprizele dorite. Admetus, departe de a accepta devotamentul reginei, este cuprins de disperare cînd află hotărîrea acesteia. Scena templului, care nu se găsește și nici nu putea să existe în Euripide, are o surprinzătoare maiestate. Caracterul Alcestei, cu inimă nobilă dar temătoare, tremurînd în fața împlinirii unei promisiuni înfricoșătoare, este bine conturat. Bucuria publică după restabilirea regelui formează cel mai dramatic contrast cu durerea reginei care e obligată să fie de față, deși nu-și poate stăvili lacrimile.

Dar, orice a spus Gluck în epistola dedicație adresată arhiducelui Leopold, mare duce de Toscana, în poemul *Alcesta* lipsește varietatea. Accentele de durere, de teamă, de disperare se succed aproape continuu și este imposibil ca publicul să nu obosească curînd. De aici, reproșurile ce s-au adus muzicii lui Gluck la Viena și la Paris, reproșuri meritate doar de piesă. Dimpotrivă, nu vom înceta să admirăm bogăția de idei, inspi-

rația continuă, vehemența accentelor cu care, de la un capăt la altul al partiturii sale, Gluck a știut să combată, atît cît îi era posibil, această supărătoare monotonie.

Cu peste douăzeci de ani înainte am examinat deja cu anumite detalii sistemul lui Gluck și expozeul său din epistola dedicatie care servește drept prefață la *Alcesta* italiană. Ne permitem să revenim, adăugînd cîteva observații noi.

„Cînd am pus în muzică opera *Alcesta*, spune el, mi-am propus să evit toate abuzurile pe care vanitatea rău înțeleasă a cîntăreților și excesiva complezență a compozitorilor le introduseseră în opera italiană și care o transformaseră din cel mai impunător și cel mai frumos spectacol în cel mai plicticos și mai ridicol; am căutat să reduc muzica la adevărata sa funcție, cea de a seconda poezia pentru a spori expresia sentimentelor și interesul situațiilor, fără a întrerupe acțiunea și fără a o răci cu ornamente suplimentare; am considerat că muzica trebuie să adauge poeziei ceea ce adaugă unui desen corect și bine compus culorile vii și armonia dintre lumină și umbră care înviorază figurile fără a le altera contururile.

M-am ferit să întrerup un actor în focul dialogului său, ca să-l fac să aștepte sfîrșitul unei ritornele, sau să-l opresc în mijlocul discursului, pe o vocală favorabilă, fie pentru a-i desfășura într-un lung pasaj agilitatea frumoasei sale voci, fie pentru a aștepta ca orchestra să-i dea răgazul să respire în scopul realizării unei cadențe. Nu am considerat necesar să trec repede la partea a doua a unei arii, cu toate că ea este cea mai pasionată și cea mai importantă, și să încheie aria cînd înțelesul nu s-a încheiat, ca să permit cîntărețului să arate că poate varia un pasaj capricios în multiple feluri; de-altminteri, am încercat să înlătur toate aceste abuzuri împotriva cărora zadarnic se ridicaseră bunul simț și rațiunea.

Mi-am închipuit că uvertura trebuia să-i prevină pe spectatori asupra caracterului acțiunii ce li se va înfățișa înaintea ochilor și să le indice subiectul; că instrumentele nu trebuia să fie folosite decît proporțional cu gradul de interes sau de pasiune, și că era necesar să se evite distincția prea mare dintre arie și recitativ, fărîmițarea fără sens a perioadei și întreruperea nepotrivită a mișcării și tensiunii scenei. Am mai crezut că munca mea trebuia să aibă ca țel mai ales o frumoasă simplitate, și am evitat să fac caz de dificultăți în defavoarea clarității; n-am pus preț pe descoperirea unei noutăți decît în măsura în care ea avea legătură cu situația și cu expresia; în sfîrșit, nu există nici o regulă pe care n-am sacrificat-o de bună voie în favoarea efectului.”

Această profesiune de credință ni se pare admirabilă, în general, plină de sinceritate și de rațiune; doctrina care constituie fondul ei, și de

care de câțiva ani s-a abuzat într-un mod monstruos și ridicol, se bazează pe raționamente foarte juste și pe un profund sentiment al adevăratei muzici dramatice. În afară de unele pe care le vom semnală curînd, aceste principii minunate au fost în mare parte urmate de cei mai mulți dintre marii compozitori ai tuturor națiunilor. Dar acum Gluck, enunțînd această teorie atît de necesară în epoca sa, n-a exagerat oare în unele locuri consecințele ei? După o examinare imparțială, răspunsul va fi nu, deoarece Gluck însuși nu a aplicat-o în lucrările sale cu o riguroasă exactitate. Astfel, în *Alcesta* italiană se găsesc recitative acompaniate doar de basul cifrat și probabil de acordurile de clavecin, cum se obișnuia pe atunci în teatrele italienești. Rezultă din acest fel de acompaniament și din acest gen de recitare vocală o *distincție prea tranșantă* între recitativ și arie.

Multe din ariile sale sînt precedate de un destul de lung solo instrumental; atunci cîntărețul trebuie să tacă și să aștepte sfîrșitul ritornelului. În plus, compozitorul folosește frecvent o formă de arii pe care ar fi trebuit să le interzică în teoria sa privind muzica dramatică. Vreau să amintesc de ariile cu reprize în care fiecare parte se cîntă de două ori fără ca această repetiție să fie motivată cîtuși de puțin și ca și cum publicul ar fi cerut bis. Astfel este aria Alcestei:

*Viața n-a avut niciodată preț pentru mine
Decît în măsura în care prin ea puteam să-ți dovedesc iubirea;
Ah! pentru a-ți cruța viața,
Ea poate să-mi fie de sute de ori luată!*

De ce, cînd melodia a ajuns la cadența pe dominantă, se reîncepe fără cea mai mică schimbare atît în partea vocală, cît și în cea orchestrală:

Viața n-a avut niciodată preț pentru mine etc.?

Fără îndoială, înțelesul dramatic este șocat de o asemenea repetiție, și tocmai Gluck este cel care a evitat astfel de greșeli împotriva firescului și realului. Și totuși el a folosit-o în aproape toate lucrările sale. Nu se găsesc asemenea exemple în muzica modernă, și compozitorii care i-au urmat lui Gluck sînt mai severi decît el sub acest raport.

Pe de altă parte, cînd el afirmă că muzica unei drame lirice nu are alt țel decît să adauge poeziei ceea ce coloritul adaugă desenului, cred că se înșeală profund. Sarcina unui compozitor care scrie o operă este, după cîte mi se pare, mult mai mare. Lucrarea sa conține în același timp desen și colorit, și, pentru a continua comparația lui Gluck, cuvintele sînt *subiectul* tabloului și nimic mai mult. Expresia nu este singurul țel al muzicii dramatice; ar fi nepotrivit și pedant să disprețuim plăcerea

pur senzuală pe care o simțim la unele efecte de melodie, armonie, ritm sau instrumentație, independent de toate raporturile lor cu descrierea sentimentelor și pasiunilor dramei. Și, în plus, chiar dacă auditorul este lipsit uneori de această sursă de plăceri și este îndepărtat o clipă de obiectul principal al atenției sale, se pot cita încă multe alte cazuri în care compozitorul singur este chemat să susțină interesul lucrării lirice. În dansurile de caracter, de pildă, în pantomime, în marșuri, în sfârșit, în toate piesele de muzică instrumentală pură, care prin urmare nu au cuvinte, cum se manifestă importanța poetului? ... În aceste cazuri, muzica trebuie să conțină atât desenul cât și coloritul.

Cu excepția câtorva din acele strălucitoare sonate de orchestră în care geniul lui Rossini se juca cu atîta grație, este sigur că, încă de acum treizeci de ani, cea mai mare parte a compilațiilor instrumentale onorate de italieni cu numele de uverturi erau adevărate nonsensuri grotești. Dar, cu cît mai caraghioase erau ele acum o sută de ani, cînd Gluck însuși, antrenat de acest exemplu, Gluck care, de altfel trebuie s-o recunoaștem, nu a fost atît de mare muzician propriu-zis pe cît muzician dramatic, nu s-a sfiit să scrie incredibila banalitate intitulată *Uvertura la Orfeu!* A reușit mai bine în *Alcesta* și mai ales în *Ifigenia în Aulis*. Teoria uverturilor expresive a lui Gluck a dat impulsul, producînd mai tîrziu capodopere orchestrale ce, în pofida căderii sau uitării totale a operelor pentru care ele au fost scrise, au rămas în picioare, superbe peristiluri ale unor temple dărîmate. Totuși, chiar aici, nesocotind o idee adevărată, Gluck a depășit limitele firescului; și asta, nu pentru a restrînge puterea muzicii, ci pentru a-i atribui, dimpotrivă, una mai mare decît pînă la el; și asta, atunci cînd afirmă că uvertura trebuie să indice *subiectul* piesei. Expresia muzicală n-ar fi putut ajunge pînă aici; ea reproduce într-adevăr bucuria, durerea, gravitatea, veselia; ea stabilește o diferență tranșantă între bucuria unui popor de păstori și cea a unei națiuni războinice, între durerea unei regine și necazul unei simple țărăncuțe, între meditația serioasă și calmă și visurile înflăcărâte care anunță izbucnirea pasiunilor. Apoi, împrumutînd de la diferite popoare stilul muzical specific, ea poate foarte bine să facă distincție între serenada unui brigand din Abruzzi și cea a unui vîntător tirolez sau scoțian, între marșul nocturn al unor pelerini mistici și cel al unei cete de negustori de vite întorcîndu-se de la tîrg; ea poate opune extrema brutalitate, trivialitatea, grotescul, purității îngerești, nobleții și candorii. Dar dacă vrea să iasă din acest imens cerc, muzica va trebui neapărat să recurgă la cuvîntul cîntat, recitat sau citit, pentru a suplini lacunele mijloacelor sale de expresie într-o lucrare ce se adresează în același timp spiritului și imaginației. Astfel, uvertura la *Alcesta* va anunța scene dezolante și înduioșătoare, dar ea n-ar putea să exprime nici obiectul acestei înduioșări, nici cauzele acestei disperări; ea n-ar comunica cîtuși de puțin spectatorului

că soțul eroinei este un rege din Thesalia condamnat de zei să-și piardă viața dacă cineva nu se sacrifică pentru el; acesta totuși este *subiectul* piesei. Probabil că mulți vor fi uimiți să găsească pe autorul acestui articol pătruns de asemenea principii, deoarece anumite persoane l-au crezut ori s-au făcut că-l cred atât de îndepărtat de realitate în părerile sale asupra expresivității muzicii, încât, cu generozitate, l-au considerat ridicol. O spun asta fără presentiment, doar așa, în trecere.

Ce-a de-a treia propoziție din teoria lui Gluck pe care îmi voi permite s-o contest este cea în care declară că nu pune nici un preț pe *descoperirea unei noutăți*. În epoca sa se mîzgălise destulă hîrtie cu portative, și o descoperire muzicală oarecare, fie și indirect legată de expresia scenică, nu era de neglijat.

Cît despre toate celelalte, cred că cine vrea să le conteste n-are vreo șansă de succes, nici chiar în cazul celei din urmă, ce denotă o indiferență față de reguli, pe care numeroși profesori o vor considera blasfem și impietate. Cu toate că, repet, Gluck nu a fost un muzician propriu-zis de talia unora din succesorii săi, a fost totuși destul de mare pentru a-și permite să răspundă criticilor săi așa cum Beethoven va îndrăzni s-o facă într-o zi: „Cine interzice deci această armonie? — Fux, Albrechtsberger, ca și douăzeci de alți teoreticieni. — Ei bine, eu o permit“, sau să le răspundă laconic, asemenea unuia din cei mai mari poeți ai noștri citindu-și una din lucrări în fața comitetului Teatrului Francez. Unul din membrii areopagului întrerupîndu-l timid în mijlocul lecturii sale, poetul îi replică cu un calm zdrobitor: „Ce este, domnule? — Dar cred... , găsesc că... — Ce, domnule? — Că această exprimare nu este franțuzească. — Va fi, domnule.“

Superba siguranță convine chiar mai bine muzicianului decît poetului; el este mai autorizat să creadă posibilă admiterea neologismelor sale, limba sa nefiind o limbă convențională.

Cunoaștem acum care au fost teoriile lui Gluck despre muzica dramatică. Fără îndoială *Alcesta* este una din cele mai perfecte aplicații realizate de el, mai ales varianta franceză. În timpul anilor ce despart compunerea acestei lucrări la Viena de reprezentarea ei la Paris, geniul autorului pare să fi crescut, să se fi consolidat. Opoziția întîmpinată în Italia pare să-i fi dublat forțele, conferind mai multă pătrundere spiritului său. De aici admirabila transformare a *Alcestei* italiene, din care multe bucăți au fost păstrate integral, este adevărat, în opera franțuzească (sînt atît de frumoase, încît nu prea văd ce modificări le-ar fi putut aduce autorul) și din care, dimpotrivă (cu o singură excepție pe care o vom menționa), au fost sensibil perfecționate, trecînd pe scena noastră și unindu-se cu limba franceză. Contururile lor melodice au devenit mai ample, mai nete, anumite accente mai pătrunzătoare, instrumentația s-a

îmbogătit devenind mai ingenioasă, și în plus, un număr destul de mare de bucăți noi, arii, coruri și recitative au fost adăugate partiturii, a cărei substanță muzicală compozitorul pare s-o fi frământat așa cum sculptorul face cu pământul din care își fasonază statuia.

Recitind ceea ce am scris odinioară despre partitura *Alcestei* găsesc unele critici care nu-mi mai par îndreptățite. Fusesem totuși puternic frapat de toate frumusețile ce le conține și, fără îndoială, nu voi uita niciodată impresia resimțită la repetiția generală la care am asistat, după reîntrarea doamnei Branchu în rolul principal, în 1825. Dar mă simțeam atunci atât de puternic atras de această lucrare, încât teama de a cădea într-un fanatism orb deveni pentru mine o obsesie, așa încât am crezut că scap de ea căutând să critic unele lucruri pe care în realitate le admiram. Astăzi nu mă mai tem, sînt sigur că admirația mea nu este oarbă, și nu vreau ca, prin scrupule deplasate, să-i minimalizez valoarea.

Fără să fie prea bogată în idei, uvertura conține numeroase accente patetice și impresionante; în ea domină culoarea sumbră; instrumentația nu are nici strălucirea nici violența compozițiilor instrumentale ale timpului; ea este totuși mai încărcată și mai puternică decît cea a celorlalte uverturi ale lui Gluck. Trombonii figurează în uvertură încă de la început; doar trompetele și timpanii lipsesc. În legătură cu aceasta, se cade să spunem că, printr-o rară ciudățenie, în toată opera nu există nici o notă de trompete sau de timpani (cu excepția a două trompete care se fac auzite pe scenă în momentul în care mesagerul se va adresa poporului).

Pentru a spulbera anumite erori destul de răspîndite, să adăugăm că Gluck, în partitura sa, a folosit alături de flaute și de oboaie, clarinetele, fagoturile, cornii și trombonii. În *Alcesta* italiană a recurs adesea la cornii englezi; dar aceste instrumente nefiind cunoscute în Franța cînd a sosit el aici, le înlocui peste tot, foarte abil, în *Alcesta* franțuzească, prin clarineți. Nu există nici flauti piccolo în această lucrare; el a exclus aici tot ce este țipător, pătrunzător și brutal, pentru a recurge doar la sonorități dulci sau grandioase.

Uvertura la *Alcesta*, la fel ca cele la *Ifigenia în Aulis*, *Don Giovanni*, *Démophon*, nu se încheie complet înaintea ridicării cortinei; ea se leagă cu prima piesă a operei, printr-o înălțuire armonică ajungînd la o cadență suspendată. Cu toate că au fost folosite de Gluck, Mozart și Vogel, nu prea văd care este avantajul acestor forme neîncheiate de uverturi. Ele sînt mai bine legate de acțiune, este adevărat; dar auditorul, dezamăgit pentru că e lipsit de concluzia prefetei instrumentale, simte o clipă de repulsie fatală pentru ceea ce precede, fără a deveni prea favorabil pentru ceea ce urmează; opera cîștigă prin aceasta prea puțin, în timp ce uvertura pierde prea mult.

La ridicarea cortinei, intrînd pe un acord care întrerupe cadența armonică a orchestrei, corul strigă: *Zei, redați-ne pe regele nostru, pe părintele nostru!* Această exclamație ne oferă încă de la prima măsură obiectul unei observații ce se potrivește țesăturii vocale și în celelalte coruri ale lui Gluck.

Se știe că clasificarea naturală a vocilor este aceasta: *sopran* și *contralt*, pentru femei, *tenor* și *bas*, pentru bărbați. Vocile feminine găsindu-se la octava superioară față de vocile masculine, și în același raport între ele, *contraltul*, a cărui întindere este cu o cvintă mai jos decît cea a *sopranului*, se află deci față de acesta exact ca *basul* față de *tenor*. Cu treizeci de ani în urmă se pretindea la Operă că Franța nu produce *contralte*. Prin urmare, corurile franceze nu aveau decît *soprane*, iar *contraltele* erau înlocuite cu o voce țipătoare, forțată și destul de rară, ce se numea contra-acut și care nu este de fapt decît un tenor-prim.

Sosind la Paris, Gluck se văzu forțat să renunțe la excelenta dispoziție corală adoptată în Italia și în Germania, pentru a se conforma procedeului franțuzesc. El își transformă partea de contralto pentru a o adopta la vocea de contra-acut. Șaizeci de ani după aceea se descoperi că în Franța natura produce *contralte* ca pretutindeni. Prin urmare, avem astăzi la Operă multe asemenea voci grave de femei și prea puține contra-acute. Pe drept cuvînt s-a restabilit aproape peste tot în *Alceste* ierarhia vocală firească pe care Gluck o stabilise în partitura sa italiană. Spun că această restituire a contraltelor a fost operată aproape peste tot, pentru că, într-adevăr, ea nu poate fi făcută total; există coruri scrise doar pentru voci bărbătești, în care partea de contra-acut trebuie neapărat să revină tenorilor primi.

Corul *O, zei! ce se va întîmpla cu noi?*, ce urmează după anunțul mesagerului, este plin de o nobilă tristețe care, prin gravitatea sa, scoate mai mult în evidență agitația *strettei* ce-i succede: *Niciodată minia cerească*, ale cărei principale idei melodice sînt tot atît de bine declamate și accentuate ca cele mai savante recitative.

La fel, corul dialogat: *Sărmane Admetus*, în care mai ales ultima frază, *sărmană patrie!*, are o expresivitate extraordinară.

În recitativul de la intrarea Alcestei, întregul suflet al tinerei regine se dezvăluie în cîteva măsuri. Frumoasa arie: *Puternici zei, destinul ce m-apasă* are trei mișcări: o mișcare lentă în patru timpi, o alta în trei timpi și un *allegro* agitat. În acest *agitato* se găsește acel frumos moment de orchestră, reluat apoi de voce cu cuvintele: *Cînd vă strîng la pieptul meu*, despre care un muzician spunea odată: „*Aici palpită inima orchestrei!*” * În ceea ce privește dicțiunea cuvintelor, înlănțuirea frazelor me-

* În textul original, un joc de cuvinte mizînd pe omonimia dintre *choeur* (cor) și *coeur* (inimă) (n. tr.).

lodge și arta de a menaja puterea accentelor pînă la explozia finală, această arie prezintă dificultăți pe care cea mai mare parte a cîntărețelor nu le bănuiește.

Cea de-a treia scenă se desfășoară în templul lui Apollo. Intră marele preot urmat de sacrificatorii cu trepieduri înconjurate de flăcări și cu instrumentele de sacrificiu, apoi Alcesta, conducîndu-și copiii, curtenii, mulțimea. Aici Gluck a respectat culoarea locală; el ne evocă Grecia antică în toată măreția și frumoasa sa simplitate. Ascultați această piesă instrumentală ce însoțește intrarea cortegiului; ascultați (dacă nu cumva s-a aflat lîngă dumneavoastră vreun vorbăreț neînduplecat), ascultați această melodie dulce, învăluitoare, calmă, resemnată, această armonie pură, acest ritm abia perceptibil al bașilor, cu mișcări ondulate ce se ascund în orchestră asemenea picioarelor preoteselor sub tunicile lor imaculate; ascultați vocea insolită a flautelor în registrul grav, înlănțuirile viorilor dialogînd cu cîntul, și spuneți dacă există în muzică ceva mai frumos, în sensul antic al cuvîntului, decît acest marș religios. Orchestra lui este simplă dar aleasă; nu există decît instrumente cu coarde și două instrumente de suflat. Aici, ca în multe alte pasaje din operele sale, se relevă instinctul autorului; el a găsit cu precizie timbrurile ce-i trebuia. Puneți două oboaie în locul flautelor și veți rata totul.

Ceremonia începe cu o rugăciune ale cărei prime cuvinte numai marele-preot le-a pronunțat singur, cu un ton solemn: *Puternic zeu, îndepărtează de tron*, cuvinte întretăiate de trei mari acorduri de *do* luate în *mezza-voce*, apoi umflate pînă în *fortissimo* de către instrumentele de alamă. Nu există nimic mai impunător decît acest dialog între vocea preotului și armonia pompoasă a *trompetelor sacre*. Corul, după o scurtă pauză, reia aceleași cuvinte într-o piesă în 6/8, destul de animată, ale cărei formă și melodie uimesc prin ciudătenia lor. Într-adevăr, te aștepti ca o rugăciune să aibă o mișcare lentă și o măsură cu totul alta decît cea de 6/8. De ce oare aceasta, fără să piardă nimic din gravitate, alături unui fel de agitație tragică un ritm foarte marcat și o instrumentație strălucitoare? Înclin să cred că, anumite ceremonii religioase ale antichității fiindacompaniate — se spune — de „saltațiuni” sau dansuri simbolice, Gluck, preocupat de acest fapt, o fi vrut să confere muzicii sale un caracter potrivit cu obiceiul respectiv. Impresia produsă de acest cor la reprezentație pare să arate că, în pofida ignoranței celor mai savanți coregrafi asupra ritualului vechilor sacrificii, sensul său poetic nu l-a trădat pe compozitor, orientîndu-l spre această cale.

Recitativul obligat al marelui preot: *Apollo se-ndură de gemetele noastre* este fără îndoială cea mai ingenioasă și mai uimitoare aplicație

a acestei părți a sistemului autorului, care constă în folosirea maselor instrumentale doar în proporție cu *gradul de interes și pasiune*. Aici instrumentele cu coarde încep singure într-un unison al cărui desen se reia pînă la sfîrșitul scenei cu o energie sporită. În momentul în care exaltarea profetică a preotului începe să se manifeste (*Totul îmi anunță prezența zeului*), viorile secunde și violele schițează un *tremulando* arpeggiat care, dacă este bine executat prin strivirea coardelor aproape de căluș, produce un efect asemănător zgomotului unei cataracte, asupra căruia cade din timp în timp o lovitură puternică a bașilor și a viorilor prime. Flautele, oboaiile și clarinetele intră succesiv în pauzele dintre exclamațiile pontifului inspirat; cornii și trombonii tac permanent. Dar la cuvintele:

*Trepiedul sacru se clatină,
O teamă cumplită cuprinde totul!*

masa instrumentelor de alamă, atîta timp reținută, se dezlănțuie, flautele și oboaiile fac să se audă țipete feminine; freamătul viorilor sporește, teribilul marș al bașilor zguduie întreaga orchestră: *El va vorbi!*, apoi o tăcere neașteptată.

*Cuprinsă de teamă și de respect,
Mulțime, păstrează o adîncă tăcere.
Regină, înclină-ți în fața ei
Zadarnicul orgoliu al puterii!
Cutremură-tel . . .*

Ultimul cuvînt, pronunțat pe o singură notă susținută, în timp ce preotul, îndreptînd spre Alcesta o privire rătăcită, îi indică cu mîna nivelul inferior al altarului unde trebuie să-și plece fruntea regească, încorporează într-un mod sublim această extraordinară scenă. Este minunat, este muzica unui gigant, nebanuită niciodată pînă la Gluck.

După o lungă pauză generală, pe care compozitorul, cu o precizie care nu-i stătea în obicei, a măsurat-o exact, făcînd ca vocile și instrumentele să numere două măsuri și jumătate, se aude vocea oracolului:

*Regele va muri astăzi
Dacă cineva nu se va sacrifica pentru el.*

Această frază, spusă aproape în întregime pe o singură notă, ca și acordurile întunecate de tromboni ce o acompaniază, au fost imitate sau mai degrabă copiate de Mozart în *Don Giovanni*, pentru acele cîteva cuvinte pronunțate în cimitir de statuia Comandorului. Corul în surdina ce urmează are un mare efect; este însăși stupoarea și consternarea

unei mulțimi a cărei dragoste pentru regele său nu o îndeamnă să se sacrifice pentru el. Autorul a suprimat în opera franțuzească un al doilea cor care, în *Alceste* italiană, murmură în spatele scenei cuvintele: *Fuggiamo! fuggiamo!* În timp ce primul cor, pradă uimirii sale, repeta fără să se gândească să fugă: *Che annunzio funesto!* (Ce oracol funest!). În locul celui de-al doilea cor, el îl pune pe marele preot să vorbească cu naturalețe și în același timp cu un accent dramatic. În legătură cu aceasta vom aminti o tradiție importantă, a cărei neglijare ar slăbi efectul perorației din această admirabilă scenă. Iată în ce constă ea: la sfârșitul *largo*-ului în trei timpi ce precede *coda* agitată *Să fugim, nu ne mai rămâne nici o speranță*, în partitură rolul marelui-preot indică aceste cuvinte: *Regele vostru va muri!* sub notele *do-do-re-re-re-fa*, în registrul mediu și plasate pe penultimul acord al corului. La execuție, dimpotrivă, marele-preot așteaptă încetarea corului și, în mijlocul liniștii de moarte lansează la *octava superioară* al său: *Regele vostru va muri!* asemenea unui strigăt de alarmă ce dă mulțimii îngrozite semnalul să fugă. Se spune că această schimbare a fost indicată de Gluck însuși la repetiții, deși autorul a neglijat s-o reproducă în partitura sa.

În acel moment toți fug în panică, pe un cor de un admirabil laconism, părăsind-o pe *Alceste* leșinată la picioarele altarului.

J.-J. Rousseau a reproșat acestui *allegro agitato* că exprimă la fel de bine dezordinea provocată de bucurie ca și cea provocată de panică. Se poate răspunde acestei critici că muzicianul se afla plasat la limita sau la punctul de contact al celor două sentimente, și că ar fi fost imposibil să nu-și atragă un astfel de reproș. Dovada este că, în vociferările unei mulțimi ce se aruncă de ici colo, auditorul plasat la distanță n-ar putea, fără a fi prevenit, să descopere dacă sentimentul care animă mulțimea este cel al fricii sau cel al bucuriei nebunești. Pentru a fi mai clar, voi spune: un compozitor poate foarte bine să scrie un cor a cărui intenție veselă n-ar putea fi ignorată, dar inversul nu există; iar agitațiile unei mulțimi transpuse în muzică, când nu au drept cauză ura sau dorința de răzbunare, se vor asemana totdeauna foarte mult, cel puțin prin mișcare și prin ritm, cu mișcarea și formele ritmice ale bucuriei zgomotoase. S-ar putea găsi acestui cor un defect mai real din punctul de vedere al necesităților acțiunii scenice: el este prea scurt, și laconismul său dăunează efectului muzical, pentru că pe cele optsprezece măsuri ale sale coriștilor le este foarte greu să iasă din scenă fără a sacrifica întreaga ultimă parte a piesei.

Regina, rămasă singură în templu, își exprimă îngrijorarea printr-unul din acele recitative pe care doar Gluck a știut să le scrie; acest monolog, frumos chiar în italiană, în limba franceză este sublim. Nu cred să se poată găsi ceva asemănător, ca adevăr și forță de expresie, cu

muzica următoarelor cuvinte (căci un asemenea recitativ este una din cele mai admirabile și mai frumoase muzici):

*Nu mai am nici o speranță!
Toți fug... toți mă părăsesc în ghiarele soartei crude;
Zadarnic aş nădăjdui
În prietenie, în recunoștință.
Ah! numai dragostea m-ar putea salva!
Soț iubit, vei trăi; și viața mie mi-o vei datora;
Această viață pe care ți-o răpea zeița nemiloasă
Îți va fi redată de către dragoste.*

La cel de-al cincilea vers, orchestra începe un *crescendo*, imagine muzicală a marii idei de devotament ce încolțește în sufletul Alcestei o exaltă, o înflăcărează și duce la acea izbucnire de mândrie și de entuziasm: *Ah! numai dragostea m-ar putea salva!*, după care debitul se precipită, fraza vocală aleargă cu asemenea ardoare încît orchestra pare să renunțe la a o însoți, se oprește gîfîind și nu mai reapare decît la sfîrșit, pentru a înflori în acorduri pline de tandrețe sub ultimul vers. Toate acestea aparțin partiturii franceze, ca și următoarea arie:

Nu, nu e deloc un sacrificiu!

În această piesă, care e în același timp o arie și un recitativ, cunoașterea cea mai completă a tradițiilor și a stilului autorului poate conduce doar ea pe dirijor și pe cîntărețul. Schimbările de mișcare sînt aici frecvente, greu de prevăzut, și unele nu sînt indicate în partitură. Astfel, după ultima oprire, Alcesta, spunînd: *Scumpii mei fii, nu vă voi mai vedea!*, trebuie să încetinească măsura cu ceva mai mult de dublu, așa încît să dea *pătrimilor* o valoare egală cu cea a *doimilor* cu punct din mișcarea precedentă. Un alt pasaj, cel mai impresionant, ar deveni cu totul un nonsens dacă mișcarea n-ar fi respectată cu o extremă grijă; este la a doua apariție a motivului:

*Nu, nu e deloc un sacrificiu!
Oare aş putea trăi fără tine,
Fără tine, scump Admetus?*

De această dată, în momentul în care-și încheie fraza, Alcesta, cuprinsă de un gînd dezolant, se oprește deodată la cuvintele *Fără tine...* O amintire îi strînge inima-i de mamă și-i zdrobește elanul eroic ce o împingea la moarte... Două oboaie își înalță vocile plîngătoare în scurtul interval de pauză de la brusca întrerupere a cîntului și a orchestrei; imediat Alcesta spune: *O, copiii mei! o, regrete zadarnice!* Ea se gîndește la fiii săi, i se pare că-i aude. Rătăcită și tremurîndă, îi caută

împrejurul său, răspunzînd la plînsul întretăiat al orchestrei printr-o lamentație nebunească, convulsivă, care aparține atît delirului cît și durerii, și face mult mai izbitor efortul nefericitei de a rezista acestor voci îndrăgite și pentru a repeta o ultimă oară, cu accentul unei hotărîri nezdruincinate: *Nu, nu e deloc un sacrificiu*. Într-adevăr, cînd muzica dramatică a ajuns la un asemenea grad de elevație poetică, trebuie să-i plîngi pe executanții însărcinați să redea gîndirea compozitorului; talentul abia dacă ajunge pentru această zdrobitoare sarcină; este nevoie aproape de geniu.

Recitativul *Stăpîni ai soartei umane*, în care Alcesta, îngenuncheată la picioarele statuii lui Apollo, își pronunță teribila sa hotărîre, lipsește, ca și aria precedentă, din partitura italiană; accentul lui este energic și grandios. Instrumentația are această particularitate: vocea este aproape continuu urmărită la unison și la octavă de către șase instrumente de suflat, două oboaie, două clarinete și doi corni, pe *tremolo*-ul tuturor instrumentelor cu coarde. Cuvîntul *tremolo* (tremurat) nu indică în partiturile lui Gluck acel freamăt de orchestră folosit de el foarte adesea în alte părți, numit *tremolo*, în care aceeași notă este repetată cît se poate de rapid de o multitudine de mici lovituri de arcuș. Nu este vorba aici decît de acea tremurare a degetului mîinii stîngi apăsător pe coardă, și care dă sunetului un fel de undulare; Gluck o indică prin acest semn, plasat pe notele ținute: $\sim$ și uneori și prin cuvîntul *appoggiato* (apăsător). Mai există și un alt fel de tremurat pe care-l folosește în recitative, al cărui efect este foarte dramatic; el îi indică prin puncte plasate deasupra unei note lungi, reunite printr-un arc, așa: $\cdot \cdot \cdot$. Asta înseamnă că arcușurile trebuie să repete încet același sunet în mod neregulat, unele făcînd patru note într-o măsură, altele opt, altele cinci, sau șapte, sau șase, producînd astfel o mulțime de ritmuri diverse, care, prin incoerența lor, tulbură profund întreaga orchestră și răspîndesc asupra acompaniamentelor acel vag emoționant care se potrivește atîtor situații.

În recitativul citat, acest sistem de orchestrație cu *tremolo appoggiato*, vocea solemnă a instrumentelor de suflat urmărind partea vocală, formidabilele linii ale basilor coborînd diatonic, în timpul pauzelor părții vocale, produc un efect extrem de grandios.

Să remarcăm înlănțuirea specială de modulații urmărită de autor, pentru a reuni cele două mari arii pe care Alcesta le cîntă la sfîrșitul primului act. Prima este în *re* major; recitativul ce-i urmează, și despre care am vorbit, începînd de asemenea în *re*, se termină în *do diez* minor; intrarea preotului, ce vine să comunice că hotărîrea Alcestei este acceptată, are loc pe o ritornelă în *do diez* minor care duce la o arie în *mi bemol*, iar ultima arie a reginei este în *si bemol*.

Piesa preotului — *Moartea se apropie* — are două mișcări și un caracter aproape amenințător în cea de-a doua parte. Decurge din aria

Ismenei din *Alcesta* italiană: *Parto ma senti*, dar transfigurată și îmbogățită cu extremă artă de Gluck care a modificat-o, adaptînd-o la cuvinte noi. În varianta franceză, *andantele* este mai scurt, *allegro*-ul mai lung, și orchestrei i se adaugă o parte de fagot destul de interesantă. În rest, fondul primei gândiri este aproape pretutindeni păstrat. Trebuie să semnalăm aici că o nuanță foarte importantă, a cărei indicare lipsește din partitura franceză tipărită, nu se găsea nici în partitura manuscrisă de la Operă, și a fost adăugată, cu cea mai mare grijă, în partitura italiană. În melodia continuă a viorilor secunde care acompaniază în *allegro*, prima jumătate a fiecărei măsuri trebuie să fie executată *forte*, și a doua *piano*. În ciuda scăpării tipografilor și copiștilor, este evident că această dublă nuanță are un efect prea important pentru a putea fi neglijată executînd *mezzo forte* de la un capăt la altul pasajul respectiv, așa cum am văzut că se făcea altădată la Operă.

Probabil că este încă una din acele greșeli de redactare pe care Gluck le îndrepta la repetiții, dar care, nefiind corijate nici în știmate și nici în partitură, induceau în eroare pe executanți, mult timp după, cînd maestrul-soare dispăruse.

Ajung la aria *Divinități ale Infernului!*. *Alcesta* este din nou singură; marele-preot a părăsit-o, anunțîndu-i că trimișii zeului morții o vor aștepta în pragul Tartarului, la căderea serii. Este hotărît deci; îi mai rămîn abia cîteva ore. Dar sărmana femeie, mama îngrijorată, au dispărut pentru a face loc unei ființe care, depășind firea prin fanatismul dragostei, se crede de acum înainte scutită de teamă și capabilă să bată, fără să pălească, la poarta infernului.

Pradă paroxismului eroic, *Alcesta* interpelează pe zeii Styxului pentru a-i înfrunta; o voce sălbatică, teribilă, îi răspunde; strigătul de bucurie al cohortelor infernale, fanfara înfricoșătoare a iadului răsună pentru prima dată în urechile tinerei și frumoasei regine care va muri. Curajul său nu slăbește; ea apostrofează, dimpotrivă, cu energie sporită, pe acești zei avizi ale căror amenințări le disprețuiește și a căror milă o respinge. Are totuși o clipă de înduioșare, dar îndrăzneala sa renaște, cuvintele sale se precipită: *Simt o putere nouă*. Vocea ei se ridică treptat, inflexiunile devin din ce în ce mai pasionate: *Inima mea este însoțită de emoția cea mai nobile*. Și, după o scurtă pauză, reluîndu-și evocarea fremătătoare, surdă la lătratul Cerberului ca și la apelul amenințător al umbrelor, ea mai repetă: *Nu vă voi cerși mila crudă*, cu asemenea accente, încît straniile zgomote ale abisului dispar învinse de ultimul strigăt al entuziasmului amestecat cu spaimă și oroare.

Cred că această minunată pagină este cea mai completă manifestare a facultăților lui Gluck, facultăți care nu se vor mai găsi niciodată poate reunite în asemenea grad la acest muzician: inspirație învălu-

toare, rațiune nobilă, grandoare de stil, abundență de idei, cunoștință profundă a artei de a dramatiza orchestra, melodie pătrunzătoare, expresie totdeauna potrivită, firească și pitorească, dezordine aparentă care nu este decît o ordine mai savantă, simplitate de armonie, claritate de linii melodice și, mai presus de orice, forță imensă care înspăimîntă imaginația capabilă să o aprecieze.

Această monumentală arie, acest climax al unui vast *crescendo* pregătit în timpul întregii părți a doua a primului act, reușește totdeauna să cucerească auditorul cînd este bine executat, și provoacă una din acele emoții pe care inutil am încerca a o descrie. Pentru ca execuția sa să devină fidelă și completă, trebuie ca rolul Alcestei să fie încredințat unei mari artiste, posedînd o voce amplă și o anumită agilitate, nu de vocalizare, ci de emisiune a sunetelor, care să-i permită debitul rapid, neîncetînd mișcarea pentru a imposta just fiecare notă. Fără aceasta, *prestissimo* episodic din centru: *Simt o putere nouă* ar fi aproape ratat. Să remarcăm marea libertate pe care și-a luat-o Gluck în acest pasaj, ca în multe altele, de a-și bate joc de carură și chiar de simetrie; acest *prestissimo* este compus din cinci părți de frază din cîte cinci măsuri fiecare și din patru măsuri în plus. Iar această succesiune neregulată, în loc să șocheze, cucerește de la început și subjugă pe auditor.

Pentru a reda corect aria, mai trebuie ca mișcările să fie respectate la început, unde se observă o anumită maiestate sumbră, și apoi să fie modificate în mod subtil, pentru ultima și atît de impresionantă melodie:

*Să mori pentru ceea ce iubești este o sarcină atît de dulce,
O virtute atît de firească!*

din care fiecare măsură în parte stîrnește lacrimi și jale.

În plus, trebuie neapărat ca orchestra să fie inspirată ca și cîntăreața, ca nuanțele de *forte* să fie teribile, cele de *piano*, cînd amenințătoare cînd înduioșate, iar instrumentele de alamă, mai ales, să confere primelor două note o sonoritate tunătoare, atacîndu-le viguros și susținîndu-le ferm în tot timpul măsurii. Atunci se ajunge la un rezultat întîlnit foarte rar în arta muzicală.

Este oare de crezut că Gluck, datorită exigențelor versificației franceze sau neputinței traducătorului său, ar fi consimțit să desfigureze sau, mai degrabă, să distrugă minunatul început al acestei incomparabile arii, modificat dimpotrivă foarte avantajos în aproape tot restul? Și totuși, acesta este adevărul. Primul vers al textului italianesc este:

Ombre, larve, compagne di morte.

Primul cuvînt, *ombre*, cu care începe aria, fiind plasat sub două note lungi, dintre care prima poate și trebuie să fie umflată, dă vocii răgazul să se dezvolte și face ca răspunsul zeităților infernale, repre-

zentat de corni și tromboni, să fie mai impresionant, cântul încetînd în momentul în care se ridică strigătul instrumental. La fel se întîmplă cu cele două sunete scrise cu o terță mai sus decît primele, pentru cel de-al doilea cuvînt: *larve*. În traducerea franceză, în locul celor două cuvinte italienești ce s-ar fi putut traduce prin adăgarea unui *s*, avem *Divinités du Styx*; prin urmare, în loc de o parte a frazei excelentă pentru voce, cu un sens cuprins pe de-a-ntregul într-o măsură, schimbarea produce cinci insipide repercusiuni ale unei aceleiași note pentru cele cinci silabe *di-vi-ni-tés-du*, cuvîntul *Styx* fiind plasat în măsura următoare, în același timp cu intrarea instrumentelor de suflat și cu *fortissimo* de orchestră care îl strivește și împiedică să se audă. Prin aceasta, înțelesul rămînînd incomplet în măsura în care cântul este neînsoțit, orchestra pare să intre prea devreme și să răspundă unei interpelări neterminate. În plus, fraza italienească *compagne di morte*, pe care vocea se dezvoltă așa de bine, fiind suprimată în franceză și înlocuită cu o pauză, lasă în parte vocii o lacună nejustificată. Frumoasa idee a compozitorului s-ar fi reprodus fără alterare dacă, în loc de cuvintele amintite, i s-ar fi adaptat acestea:

Ombres, larves, pâles compagnes de la mort!

Fără îndoială, poetul nu s-ar fi mulțumit cu structura acestui cvasi-vers și, decît să calce regulile hemistihului, el a preferat să mutileze, să desfigureze, să distrugă una din cele mai uimitoare inspirații ale artei muzicale. Căci, într-adevăr, cît de importante erau versurile domnului du Rollet! Doamna Viardot, pretîndu-se la eclectism în această ocazie și neîndrăznind să suprimă cuvintele *Divinités du Styx*, devenite celebre și pe care toți amatorii așteaptă să le audă cînd se execută această piesă, a păstrat în parte mutilarea lui du Rollet, și a reinstalat cea de-a doua frază a ariei italienești cu cuvintele: *Pâles compagnes de la mort*. Și a făcut foarte bine!

Ce bucurie mîndră trebuie să resimtă în inima sa cîntăreața care, sigură de ea, văzînd la picioare un auditoriu fremătînd, și susținută de aripile geniului a cărui interpretă este, se pregătește să înceapă această arie! Asta trebuie să semene cu fericirea vulturului ce se avîntă de pe un vîrf de munte pentru a pluti liber în spațiu!...

Gluck a folosit adesea în toate partiturile sale, dar mai mult decît oriunde în *Ifigenia în Tauris*, un gen de acompaniament al recitativului simplu, care constă în acorduri de patru sunete, ținute fără întrerupere de întreaga masă a instrumentelor cu coarde, în timpul întregii durate a recitării muzicale a versurilor. Această armonie stagnantă produce asupra auditorilor neatenți — și numărul lor e mare — un fel de toropeală irezistibilă și reușește să-i cufunde într-o grea somnolență

care-i face complet indiferenți la eforturile compozitorului de a-i emoționa. Ar fi fost într-adevăr imposibil să găsești ceva mai antipatic pentru francezi ca acest lung și ostinat zumzuit. Să ne mirăm deci că multora dintre ei li se întâmplă să simtă la reprezentarea lucrărilor lui Gluck tot atîta plictiseală cîtă admirație. Ceea ce trebuie să ne surprindă este că geniul a putut să se înșele astfel asupra importanței accesoriilor, încît să se servească de mijloace pe care, după o mai profundă reflecție, le-ar fi respins ca insuficiente sau periculoase, și în care rezidă cauza obscură a decepțiilor provocate uneori chiar și de cele mai desăvîrșite lucrări ale sale.

O altă cauză concură, în orchestra lui Gluck, la producerea acelei redutabile monotonii; este simplitatea bașilor, care aproape niciodată nu au un desen interesant și se mulțumesc să susțină armonia marcînd uniform timpii măsurii sau urmînd notă de notă ritmul melodiei. Astăzi, compozitorii abili nu disprețuiesc nici o parte din orchestră, ci se străduiesc să acorde tuturor interes și să varieze formele ritmice pe cît posibil. Orchestra lui Gluck, în general, are puțină strălucire, dacă o comparăm nu cu masele grosolan de zgomotoase, ci cu orchestrele bine scrise ale adevăraților maeștri ai secolului nostru. Și aceasta din cauza utilizării constante a instrumentelor cu timbru ascuțit în registrul mediu, defect sporit de asprimea bașilor, scriși frecvent, dimpotrivă, în acut și dominînd prin urmare peste măsură restul masei armonice. Rațiunea acestui sistem, care de altfel nu aparține exclusiv lui Gluck, constă în slăbiciunea executanților aceluși timp; asemenea slăbiciune, încît *do* de deasupra portativului făcea să tremure viorile, *la* acut flautele și *re* oboarele. Pe de altă parte, violoncelele pîrînd (ca și astăzi în Italia) instrumente de lux de care teatrele încercau să se lipsească, contrabașii rămîneau aproape singuri însărcinați să asigure vocea gravă; așa că atunci cînd compozitorul avea nevoie să-și restrîngă armonia, trebuia neapărat să scrie această parte foarte sus, pentru a o apropia mai mult de viori, deoarece nu putea să reușească să facă auzite violoncelele și registrul grav al contrabașilor.

De atunci, în Franța și în Germania s-a constatat absurditatea acestui procedeu; violoncelele au fost introduse în orchestră în număr superior celui al contrabașilor; de unde a rezultat faptul că bașii lui Gluck, în numeroase locuri ale lucrărilor sale, se găsesc astăzi plasați în circumstanțe esențial diferite de cele care existau pe vremea sa, și că nu trebuie să i se reproșeze exuberanța ce au căpătat-o fără voia compozitorului, în defavoarea restului orchestrei. A evitat atît de constant sunetele grave ale clarinetului, ale cornului și ale trombonilor, încît pare să nu le fi cunoscut. Un studiu aprofundat al instrumentației sale ne-ar îndepărta prea mult de subiectul nostru; să spunem numai că Gluck este cel care a utilizat primul în Franța, și numai o singură

dată, toba mare (fără timpani) în corul final din *Ifigenia în Aulis*, timpanii (fără toba mare), trianglul și tamburina, în primul act din *Ifigenia în Tauris*; instrumente de care astăzi se face atîta caz și de care se abuzează într-un mod revoltător.

Actele doi și trei ale *Alcestei* trec, după părerea cîtorva judecători superficiali, drept inferioare primului act. Doar situațiile dramei sînt mai puțin frapante și dăunează una alteia prin asemănarea lor și prin supărătoarea lor monotonie. Muzicianul însă nu-și micșorează efortul nici un moment; el pare chiar să-și sporească inspirația pentru a combate acest defect; pînă în ultimul moment este animat de același elan; găsește forme noi pentru a zugrăvi, mereu cu o forță tot mai irezistibilă, doliul, disperarea, teama, înduioșarea, grija, uimirea; el copleșește cu melodii splendide, cu accente dureroase, în voci, în părțile acute, în părțile intermediare ale orchestrei; totul imploră, totul plînge, geme; și aceste lamentații continue ne impresionează totuși; într-atît de mari sînt forța și frumusețea inspirației poetului muzician.

De altfel, în al doilea act, bucuria motivată de restabilirea regelui aduce momentele cele mai plăcute, melodiile cele mai senine, al căror farmec este cu atît mai mare cu cît contrastează cu tot restul.

Corul *Cele mai plăcute visări* și corul *Să ne înveselim* nu au chiar elanul pe care l-ar dori anumiți auditori; veselie exprimată de aceste bucăți este un fel de veselie duioasă și naivă pe care o apreciez foarte mult. Este bucuria unui popor care-și iubește regele; inimile sînt încă îndurerate de grijă. Și, așa cum spune Admetus la intrarea sa, thesalienii sînt mai puțin supuși decît prietenii săi.

Melodia:

*Admetus va reda
Poporului său care-l adoră
Gloria și fericirea*

exprimă tocmai acest lucru.

În mijlocul melodiei de dans cîntat, regina, trecînd printre grupurile de oameni, exclamă:

Aceste cîntece îmi sfîșie inima!

și bucuria generală crește.

Într-un studiu ca acesta, în care critica este aproape totdeauna admirativă, trebuie menționate și scăpările autorului, fie și numai pentru a constata faptele prin care se leagă de natura umană.

În mijlocul primului cor al poporului thesalian, a cărei bucurie dulce este, o repet, exprimată atît de convingător și fermecător, se găsește o absurditate instrumentală, o parte de corn care face salturi de octavă și succesiuni diatonice imposibil de executat într-o mișcare atît de animată. Cel mai neînsemnat muzician, martor al acestui *lapsus*

calami, ar fi putut să-i spună lui Gluck: „Ei! monseniore, ce faci? Știi bine că acest fel de a arpeggia octave și că tot acest desen rapid, dificil și pentru violoncele, este impracticabil pentru instrumentele cu ambușură asemenea cornilor, și mai ales cornilor în *soll*! Și, desigur știi că, dacă prin imposibil s-ar ajunge să se execute un asemenea pasaj, efectul lui, în loc să fie reușit, ar provoca râsul.” O astfel de scăpare la un mare maestru este absolut inexplicabilă.

Un al treilea cor vesel mi se pare și mai impregnat, decât cele două precedente, de această afecțiune a poporului pentru regele său:

Trăiți, petreceți zile demne de invidie!

El are reprize, ca acele arii a căror incompatibilitate cu veridicitatea dramatică am semnalat-o. Dar aici defectul formei dispare, pentru că prima repriză a fiecărui fragment, cântat doar de corifei, este repetată apoi de întregul cor, ca și cum poporul s-ar asocia sentimentului exprimat mai întâi de principalii prieteni ai lui Admetus. Astfel, repetiția fiecărei perioade este perfect justificată. Cîntecul plasat pe cele două versuri:

*Ahl oricine ar fi acest prieten generos
Care se sacrifică pentru al său rege. . .*

este de o rară frumusețe, iar cuvintele *al său rege* formează un fel de exclamație în care sentimentele afectuoase ale unui popor se relevă cu forță și un fel de admirație. Iată acum un alt cor dansat, plin de grație melodică. Se cântă:

*Incununați-vă frunțile cu flori proaspete,
Tandri îndrăgostiți, fericiți soți,
Vor culege dragostea și cununia
Din mîinile voastre nemuritoare.*

Iar orchestra acompaniază ușor, în *pizzicato*. Totul este doar farmec și surîsuri voluptuoase; te crezi transportat într-un antic gynecu, parcă vezi frumusețile din Ionia înlănțuindu-și brațele divine în sunetele lirei și balansîndu-și torsul demn de dalta lui Phidias.

Tema acestei delicioase bucăți a fost, am mai spus-o, împrumutată de Gluck din partitura sa *Elena et Paride*. I-a adăugat cele două strofe cîntate de o tînără greacă, ce reiau tema principală atît de bine, precum și solo-ul de flaut în mod minor, pe care se dansează în timp ce Alcesta despletită, clătîindu-și capul, rostește cu inflexiuni atît de sfîșietoare:

*O zeil dați-mi curaj,
Nu-mi mai pot ascunde durerea atît de mare.
Ahl fără voia mea
Lacrimile îmi umplu ochii și îmi scaldă obrazul.*

După aceasta, surîsul divin se ivește din nou, iar corul reia în modul major, cu acompaniamentul său în *pizzicato*:

Incununați-vă frunțile cu flori proaspete.

Un mare poet a spus:

Cei puternici sînt cei mai delicați.

Aria lui Admetus: *Gonește-ți teama și grija* e plină de o seninătate tandră; bucuria regelui revenit la viață este tot atît de mare ca dragostea sa pentru Alcesta. Melodia acestei piese mi se pare de o eleganță aleasă, iar acompaniamentele viorilor o înlănțuie asemenea unor mîngîieri de fermecătoare puritate. Să amintim în trecere efectul celor două oboaie, la interval de terță unul față de altul, și al suspinelor instrumentelor cu coarde în timpul acestor două versuri din recitativul următor:

*Îți caut privirea, tu îți întorci ochii;
Inima ta mă evită, o aud cum suspină.*

și această admirabilă exclamație a reginei:

Zei știu cît te iubesc.

Aici repetarea primelor cuvinte: *Zei știu*, pe care și-a permis-o muzicianul, în loc să fie un nonsens sau o banalitate, cum se întîmplă prea adesea în asemenea caz în lucrări de un stil vulgar, sporește forța expresivă a frazei și intensitatea sentimentului exprimat.

Melodia ariei: *N-am ținut niciodată la viață* este pe cît de suavă pe atît de nobilă; are o arzătoare tandrețe care izbucnește mai ales la versul:

Să-mi fie răpită de sute de ori!

Ar fi fost, desigur, imposibil să se exprime mai bine cuvintele: *de sute de ori*, unde se relevă imensa dragoste a acestei inimi devotate. Sîntem impresionați de imaginea produsă la pasajul: *Pînă-n noaptea eternă*, în care efectul corni or la octavă față de partea vocală sporește solemnitatea; dar asta, nu pentru că fraza parcurge un interval de decimă, din acut spre grav; nu pentru că vocea coboară pînă la cuvintele *noaptea eternă*. Cred că am dovedit undeva că nu există, în realitate, sunete care urcă sau coboară, și că acești termeni de sunete înalte și joase au fost admiși numai ca urmare a obișnuinței ochilor ce urmăresc notele ce se îndreaptă de sus în jos sau de jos în sus pe hîrtie. Frumusețea acestui pasaj și imaginea muzicală ce rezultă se datorează faptului că vocea, trecînd de la sunetele acute la sunetele grave, capătă prin aceasta un caracter mai sumbru, subliniat de tranziția din modul major în minor și prin acordul

sinistru pe care-l produce intrarea bașilor la cuvîntul *eternă*. Și nu pentru plăcerea copilărească de a se juca cu cuvintele a pus aici Gluck această tentă neagră a cărei obscuritate este completată de oprirea pe penultima silabă, ci pentru că este firesc ca Alcesta, în pragul morții, să nu-și poată stăpîni teroarea sfîrșitului atît de apropiat pentru ea.

Această arie, am spus-o deja, are reprize și este compusă din două perioade care fiecare este expusă de două ori, fără ca vreun motiv plauzibil să justifice repetiția. Urechea se acomodează cu ea foarte bine, pentru că nu te poți sătura să asculți o muzică atît de frumoasă; dar înțelesul dramatic suferă, iar Gluck se contrazice aici în mod evident.

Imensul recitativ, în timpul căruia Admetus, insistînd mult, smulge în sfîrșit Alcestei secretul devotamentului său, este unul din cele mai uimitoare din partitură. Nici un cuvînt care să nu fie bine exprimat, nici o intenție care să nu fie pusă în evidență. Interpelările lui Admetus, replicile dureroase aparte ale Alcestei, căldura dialogului, ce crește treptat, furia orchestrei cînd regele disperat strigă:

Nu, alerg să le cer justiția supremă!

fac parcă din această scenă o replică a recitativului preotului din primul act; iar aria ce o încheie o încununează în mod magnific. Nu se poate concepe că, prin mijloace atît de simple, muzica atinge o asemenea intensitate a expresiei, un patetism atît de înalt. Aici trebuia amestecat accentul de reproș cu cel al dragostei, să se contopească mînia și tandrețea, și toate acestea compozitorul le-a reușit foarte bine.

*Nemiloasol fără tine nu pot trăi,
O știi, o știi prea bine!*

strigă nefericitul Admetus și cînd, întrerupt o clipă de Alcesta care nu-și poate stăpîni exclamația: „*Ah! iubite soț!*“, el reia cu mai multă vehemență decît înainte: *Fără tine nu pot trăi, o știi prea bine!* și iese rătăcit afară din scenă, spectatorul abia mai are puterea să aplaude.

Recitativul ce urmează ne arată pe regină mai calmă. Resemnarea sa nu va fi însă de lungă durată.

Corul rostește la rîndu-i:

*Atîta grație! atîta frumusețe!
Dragostea sa, fidelitatea sa,
Atîtea virtuți, atîta farmec,
Făgăduielile, rugăciunile, lacrimile noastre,
Zei puternici! nu pot oare să vă înduplece,
Și totuși ne-o veți răpi!*

Unei voci izolate îi răspunde o altă voce, apoi amîndouă se unesc, corul întreg exclamă, se lamentează și, cînd toate vocile s-au stins într-un *pianissimo*, instrumentele rămase singure termină și completează acest concert îndurerat prin patru măsuri de o expresie gravă și resemnată care, în limba misterioasă a orchestrei, par să comunice inimii și creierului mai mult decît au comunicat versurile poetului.

Ascundeți-mi aceste lacrimi, nu mă mai îndurerați,

reia Alcesta ridicîndu-se de pe scaunul pe care căzuse în timpul precedentei lamentații. După această clipă de resemnare, disperarea e gata să-i cuprindă din nou sufletul. Ea tace. Un instrument al orchestrei înalță lamentația-i melodioasă acompaniată de alte instrumente cu un fel de arpeggiu ostinat lent, a cărui a patra notă este mereu accentuată. Această revenire constantă a aceluiași accent, în același loc, cu același grad de intensitate, este imaginea durerii Alcestei obsedată de o idee implacabilă. Regina plînge în sine însăși și imploră mila prietenilor săi în nemuritorul *adagio* ce depășește în măreție de stil tot ce se cunoaște în acest gen în muzică:

Ah! fără voia mea inima-mi slabă împărtășește...

Ce țesătură melodică! ce modulații! ce gradare a accentelor pe acest acompaniament persistent al orchestrei!

Ce soartă crudă!

Soție, mamă și regină atît de îndrăgită,

Nimic nu lipsea fericirii vieții mele,

Iar acum nu mi-a rămas altă speranță decît moartea!

Dar iată, criza reîncepe, disperarea pune din nou stăpînire pe bietul suflet îndurerat, delirul reapare mai puternic; orchestra tremură într-o mișcare rapidă:

O, cer! ce supliciu și ce durere!

Trebuie să părăsesc tot ce iubesc!

Această caznă, această frămîntare extremă

Îmi sfîșie și îmi smulge inima din piept!

Cuvintele sînt întretăiate: *Trebuie — să părăsesc — tot ce — iubesc.* Aici greșeala de prozodie (*tot ce*) este o frumusețe; Alcesta suspină și nu mai poate vorbi; și, în sfîrșit, vocea, ajunsă pe *la bemol* acut, înaintează cu greu spre *la natural* la cuvintele: *Îmi smulge inima din piept!*

Să-i dăm dreptate aici traducătorului francez; el a găsit această expresie incomparabil mai puternică, ce redă mai bine imaginea muzicală decît versul lui Calzabigi în *Alcesta* italiană:

E lasciar li nel pianto cosi.

Alcesta cade din nou în jețul său, pe jumătate leșinată. Corul reia, moralizator, asemenea corului antic:

*Ah! cum se spulberă
Visul vieții!*

În această piesă se găsește, spre sfârșit, o perioadă frumoasă expusă de toate vocile la octavă și la unison:

*Și zeița nedreaptă și crudă
Curmă firul fericirii sale,*

al cărei efect este cu atât mai reușit cu cât Gluck a uzat foarte rar de acest procedeu astăzi banal.

Actul se încheie cu scena în care Alcestei i se iau copiii; strângându-i la pieptul său, ea repetă cu o grijă crescândă, într-un *agitato*:

O cer! ce chin și ce durere!

în timp ce corul, consternat în fața acestui spectacol dureros, tace. Scena se numără printre cele care l-au făcut pe unul din contemporanii lui Gluck să afirme pe bună dreptate că el a *regăsit durerea antică*. La care marchizul de Carracioli a răspuns că *preferă plăcerea modernă*.

Doamne! cât de prost este cel lipsit de spirit și cât de ridicol pare el când, cu micii săi dinți, vrea să muște astfel diamantul...

Ascultând aceasta ți se strânge inima, ai dori să ai ceva de sugrumat. Mi se pare atunci că, dacă aș avea înaintea mea pe Niobe în marmură, aș sfărâma-o cu mâinile mele.

În actul al treilea mulțimea umple palatul lui Admetus. Se știe că regina s-a îndreptat spre poarta Tartarului pentru a-și îndeplini promisiunea. Consternarea atinge culmea: *Plîngi!* strigă mulțimea, în lungi acorduri minore:

*Plîngi, o, patrie!
O, Thesalie!
Alcesta va muri!*

Printr-o idee de punere în scenă muzicală foarte frumoasă, pe care poetul său nici măcar n-o indicase, Gluck a găsit și aici un efect sublim. El a așezat departe în fundul scenei un al doilea grup de voci denumit *Coro di dentro* (cor din interior), care, pe ultima silabă a primului cor, reia fraza: *Plîngi, o, patrie*, ca un dureros ecou. Întregul palat răsună astfel de lamentații, doliul este afară, înăuntru, în curți, pe balcoane, în sălile vaste, pretutindeni.

Pentru a acompania acest grup de voci îndepărtate, compozitorul a folosit pentru prima dată *do* grav al trombonului-bas, pe care trom-

bonii-tenori ai noștri nu-l posedă, și pentru care se folosește acum la Operă un trombon mare în *fa*. Efectul acestuia are o maiestate lugubră.

În acest moment intervine Hercule. Aria pe care o cântă după robustul său recitativ începe cu câteva măsuri energice și frumoase; dar curînd stilul devine plat, neinteresant; orchestra intonează pasaje de suflători cu o turnură vulgară. Aria nu-i aparține lui Gluck.

Hercule, se știe, nu apare în *Alcesta* lui Calzabigi; de asemenea, el nu figura la început nici în *Alcesta* franțuzească, tradusă și aranjată de du Rollet.

Ziarele timpului spun că, după primele patru reprezentații, Gluck, primind vestea morții nepoatei sale pe care o iubea mult, plecă spre Viena, chemat de acest doliu familial. Imediat după plecarea sa, *Alcesta*, împotriva căreia obișnuții Operei se ridicau din ce în ce mai mult, dispăru de pe afiș. Au vrut să *despăgubească* publicul montînd cu mari cheltuieli un nou balet. Baletul eșuă însă. Administrația Operei, neștiind ce să mai facă, *îndrăzni* să reia opera lui Gluck, dar adăugîndu-i acest rol al lui Hercule, care, plasat astfel spre sfîrșitul dramei, nu prezintă nici un interes și nu servește la absolut nimic, deznodămîntul putîndu-se petrece doar prin intervenția lui Apollo, așa cum gîndise Calzabigi. În plus, finalul conține o scenă al cărei ridicol este în mod injust atribuit lui Euripide de mulți care n-au citit tragedia greacă.

La Euripide, Hercule nu gonește umbrele naiv, cu lovituri de ghioagă; el nici nu coboară în infern. El forțează pe Orcus, geniul morții, să i-o înapoieze vie pe Alcesta, iar lupta sa în apropierea mormîntului regal are loc ferită de privirea spectatorului.

A fost deci o idee nefericită ce i s-a sugerat lui du Rollet pentru această repriză, și se poate bănuî că Gluck, căruia i s-a supus ideea fără îndoială prin scrisori în timpul șederii sale la Viena, n-a adoptat-o decît în mod forțat, deoarece el a refuzat cu încăpăținare să scrie o arie pentru noul personaj.

Un tînăr muzician francez numit Gossec a fost atunci însărcinat să o compună. Dar, cum se face că Gluck a consimțit să lase să se introducă astfel și să se tipărească în partitura sa o asemenea piesă, datorată unei mîini străine? Asta nu-mi pot explica. . .

Decorul se schimbă și reprezintă acum poarta Tartarului. Aici Gluck, în stilul descriptiv, se arată aproape la fel de mare cum a fost în stilul expresiv și pasionat. Orchestra este statică, întunecată, permițînd să se audă:

*În aceste înfricoșătoare tărîmuri,
Totul se supune legii morții.*

Un murmur îndelungat răzbate din străfunduri, în timp ce din părțile mai puțin grave ale orchestrei se ridică țipătul păsărilor de noapte.

Alcesta a murit înspăimîntată; teroarea sa, ameţeala, paşii ei şovăielnici sînt admirabil descrişi, ca şi supremu-i efort, cînd strigă:

*Ah! iubirea îmi redă o putere nouă;
Ea mă conduce la altarul morţii,
Şi aud vocea ei ce mă cheamă
Din adîncul nopţii eterne!*

În locul acestui minunat recitativ încheiat cu accente atît de înduioşătoare, în ultimul timp la Operă s-a reinstalat piesa din *Alcesta* italiană: *Chi mi parla! che rispondo?* suprimată de du Rollet. Puteau să ne-o redea fără să opereze această oribilă trunchiere; interesul faţă de toate paginile operei este atît de mare, încît am fi fost fericiţi să ascultăm şi una şi alta dintre piese. Aici, Gluck a vrut să zugrăvească mai ales teama nefericitei femei. Nu este o arie, pentru că nu se găseşte nici o frază formulată; nu este nici un recitativ, pentru că ritmul e imperios şi antrenant. Nu sînt decît exclamaţii în aparenţă dezordonate: *Cine-mi vorbeşte? ... ce să răspund? ... Ah! ce văd? ... ce spaimă! ... unde să fug? ... unde să m-ascund? ... Ard ... îngheţ ... Inima mi se opreşte. ... o simt ... în pieptu-mi ... palpitînd ... tot mai încet ... Ah! abia mai am putere ... să mă plîng ... şi ... să ... tremur ...* Entuziasmul şi dragostea s-au îndepărtat mult acum de inima Alcestei; elanul devotamentului ce a condus-o spre această prăpastie înfricoşătoare s-a sfărîmat. Spiritul de conservare o copleşeşte; ea fuge îngrozită încolo şi înapoi, cuprinsă de teroare, în timp ce orchestra, agitată într-un mod straniu, lasă să se audă ritmul precipitat al instrumentelor cu coarde, cu surdine, întretăiat de un fel de horcăit al instrumentelor de suflat în registrul grav, în care parcă se desluşeşte vocea palidelor făpturi ale ţinutului întunecat. Aceasta se leagă fără întrerupere cu un cor al umbrelor invizibile: *Nefericito, încotro te-ndrepti?* cîntat pe o singură notă acompaniată de corni, de tromboni, clarinete şi instrumente cu coarde. Acordurile lugubre ale orchestrei se învîrtesc împrejurul acestei morocănoase pedale vocale, o acoperă uneori, fără ca ea să înceteze să facă parte integrantă din armonie ... Totul are o teribilă rigiditate, te îngheaţă de spaimă. Alcesta răspunde curînd printr-o arie de o expresie umilă, în care domină accentul resemnării într-o formă melodică de o incomparabilă frumuseţe:

*Ah! divinităţi neîndurătoare,
Nu vă temeţi că prin plînsul meu
Aş dori să înduplec asprimea
Sufletelor voastre nemiloase.*

Să observăm aici perspicacitatea cu care compozitorul a simțit că acestei arii nu-i trebuie ritornelă, nici măcar un acord pregătitor. Zeii infernali abia și-au terminat fraza monotonă:

Nu vei aștepta mult,

că Alcesta le și răspunde. Evident, cea mai mică întârziere a răspunsului ei ar fi un nonsens grosolan. Această arie, al cărei farmec dureros sînt incapabil să-l descriu, are reprize, cel puțin în prima parte a ei. În cea de-a doua, cuvintele se repetă de asemenea, dar cu schimbări în muzică. Versurile următoare se rostesc de două ori:

*Moartea mă atrage în mod deosebit,
Ea e unica-mi speranță!
Nu vă aduc nici o jignire
Rugîndu-vă să-mi grăbiți sfîrșitul.*

În cea de-a doua versiune muzicală, rugăciunea devine mai insistentă, implorarea mai vie; versul:

Nu vă aduc nici o jignire

este rostit cu un fel de timiditate, apoi vocea se ridică din ce în ce mai mult pe cuvintele: *Rugîndu-vă*, și recade solemn pentru cadența finală, pe următoarele: *să-mi grăbiți sfîrșitul*.

Ar trebui să fii un mare scriitor, un poet cu inima înflăcărată, pentru a descrie cum se cade o asemenea capodoperă, un asemenea model de frumusețe antică, un exemplu atît de impresionant de filosofie muzicală unită cu atîta sensibilitate și noblețe. Și încă, cel mai mare dintre poeți ar reuși oare aceasta? O asemenea muzică nu se poate descrie; trebuie s-o asculți și s-o simți. Ce să spui despre cei care n-o simt sau o simt prea puțin? ... aceștia sînt foarte nefericiți; ar trebui să-i plîngem.

La fel și marea arie a lui Admetus:

În numele zeilor, Alcesta!

căci dacă pe drept cuvînt Beethoven a fost supranumit un neobosit Titan, Gluck, în alt gen, are tot atîta drept la acest nume. Cînd este vorba să se exprime pasiunea, să se facă să vorbească inima omenească, elocvența sa nu obosește; gîndirea și forța sa de concepție, la sfîrșitul lucrărilor lui, au tot atîta putere ca la început. Ating apogeul chiar. Doar că, ascultîndu-l pe Beethoven, simți că el este cel care cîntă; ascultîndu-l pe Gluck, pare că recunoști că sînt personajele, ale căror accente el doar le-a notat. După exprimarea atîtor dureri, el mai găsește încă noi forme melodice, noi combinații armonice, noi ritmuri, noi strigăte ale inimii, noi efecte orchestrale, pentru această mare arie a lui Admetus.

Se remarcă chiar o îndrăzneată modulație, din *do* minor în *re* minor, care produce o impresie admirabilă, neașteptată cu totul, atît este de rar folosită această tranziție. Beethoven a trecut adesea cu mult succes de la o tonică minoră la o alta plasată pe treapta diatonică inferioară; din *do* minor în *si bemol* minor, de pildă. La începutul uverturii sale *Coriolan*, această modulație neașteptată dă frazei un accent frumos de mîndrie groaznică, aproape sălbatică. Dar, în ce privește întrebuintarea modulației ascendente (din *do* minor în *re* minor), scrutîndu-mi memoria, nu găsesc alt exemplu decît cel al lui Gluck. Această arie este una dintre acelea în care folosirea desenului ostinat face din orchestră un adevărat personaj. Instrumentele, se poate spune, nu acompaniază vocea; ele vorbesc, ele cîntă în același timp cu cîntărețul; ele suferă suferința sa, îi împărtășesc lacrimile. Aici, în afara desenului ostinat, orchestra intonează o frază melodică ce revine în fiecare clipă, care precede sau urmează fraza vocală a cărei forță expresivă o sporește. Această parte vocală este totuși împănată de motive frapante care n-ar avea nevoie de susținători. Astfel:

Voi scoate strigăte pe care tu nu le vei auzi;

și încă acest alt pasaj în care vocea, trecînd de la *fa* grav la *la bemol*, acut, parcurge brusc un interval de decimă mică la cuvintele: *Să-mi reproșezi moartea ta*, pentru a încheia printr-o neașteptată concluzie pe versurile:

Să mi-o ceară pe-a lor mamă.

Și progresia suitoare:

*Indură-te de soarta-mi crudă,
In numele zeilor*

în care aceeași parte a frazei repetîndu-se de patru ori cu o insistență din ce în ce mai mare, pare să indice mișcările lui Admetus care se tîrăște suspinînd la picioarele soției sale.

Oricine, dotat cu sentimentul frumuseților muzicale, a putut asculta această arie bine executată, o va păstra în memorie toată viața. Există impresii a căror amintire nu se șterge niciodată.

Piesa următoare, fără să aibă aceeași valoare ca aria lui Admetus, este totuși foarte importantă prin structura sa specială. Este singurul duet al partiturii, și compozitorul, care nu și-a impus în celelalte lucrări ale sale o logică atît de riguroasă, n-a lăsat aici vocile să cînte împreună decît numai cînd nerăbdarea unuia din personaje nu-i permite să aștepte ca celălalt să fi terminat de vorbit. De aici și încheierea duetului de către Admetus singur, Alcesta terminîndu-și fraza mai devreme. Curios.

Aria zeului infernal, care vine să o vestească pe Alcesta că a sosit ceasul și că este chemată de Caron, este una din cele mai celebre din par-

titură. Piesa are un aspect cu totul special. Deși dezvoltarea interioară începînd cu versul:

Dacă-ți calci cuvîntul dat

are un accent amenințător sporit încă de timbrul celor trei tromboni la unison, acompaniind vocea, aspectul general al ariei prezintă un teribil calm. Moartea e puternică și, fără sfortare își apucă prada. Tema:

Caron te cheamă, auzi-i glasul!

este și ea monotonă, asemenea corului zeilor infernali: *Nefericito, întro te-ndrepti?* Ea se cîntă de trei ori, mai întîi pe tonică, apoi pe dominantă, și ultima dată pe tonică. Este mereu precedată și urmată de trei sunete de corni ce emit aceeași notă ca vocea, dar cu un caracter misterios, aspru, cavernos. Este scoica bătrînului vîslaș al Styxului, răsunînd în adîncul Tartarului. Notele naturale (zise *deschise*) ale cornului sînt foarte departe de a avea acea sonoritate bizar-lugubră pe care o dorea Gluck pentru chemarea lui Caron și, dacă corniștii ar fi lăsați să execute pur și simplu notele scrise, s-ar comite o gravă eroare și o infidelitate capitală. La început Gluck n-a mai găsit acest uimitor efect orchestral. În *Alcesta* italiană, folosise, pentru a reprezenta scoica lui Caron, trei tromboni cu doi corni, pe o notă destul de înaltă (*re* deasupra portativelor, în cheia de *fa*). Era prea sonor, era aproape violent, vulgar. Pentru noua versiune a aceleiași piese, el schimbă ritmul acestui apel îndepărtat, și suprimă trombonii. Dar cei doi corni în unison, cu notele lor tonice și dominante, și prin urmare sunetele lor *deschise*, nu produceau ceea ce căuta el. În sfîrșit, îi veni în minte să alătore cornii pavilion contra pavilion; cele două instrumente servindu-și reciproc drept surdină, și sunetele lovindu-se între ele la ieșire, se găsi astfel timbrul extraordinar. Acest procedeu prezintă inconveniente pe care corniștii nu ezită să le releve cînd li se cere să-l folosească. Pentru a cînta în acest fel la corn, trebuie să iei o poziție forțată care poate deranja ambușura și să facă astfel incert atacul sunetului.

De aici rezistența artiștilor care, în anumite concerte în care s-a executat această piesă, s-au abținut să schimbe ceva din obiceiurile lor, și au distrus astfel un efect remarcabil. Același lucru urma să se întîmple și la Operă, cînd au avut prudența să înlocuiască mijlocul periculos inventat de Gluck printr-un altul care aduce un rezultat și mai frapant.

Aria zeului infernal fiind coborîată cu un ton, ea se cîntă acum în *do*. Li s-a cerut atunci corniștilor să ia corni în *mi natural* în loc de corni în *do*, și să intoneze notele *la bemol*, *mi bemol*, care, în tonalitatea lui *mi*, produc *do*, *sol*, pentru auditor. Aceste două note fiind ceea ce se numește sunete *înfundate* (*bouchés*), mîna dreaptă închizînd pe două

treimi pentru una și pe jumătate pentru alta pavilionul instrumentului, timbrul lor este tocmai cel pe care Gluck dorea să-l obțină. Probabil că marele maestru cunoștea efectul acestor sunete *bouchés* ale cornului, dar nepriceperea corniștilor din epoca sa l-o fi împiedicat să recurgă la ele.

Corul spiritelor infernale care vin s-o caute pe Alcesta corespunde ideii ce ne-o putem face asupra lui. Este puternicul strigăt al avarului Acheron care-și reclamă prada. Marile acorduri placate ale trombonilor și violentul tremolo al instrumentelor cu coarde, reluate la intervale neregulate, îi mărește caracterul sălbatic. Ultimul solo al lui Admetus:

Te voi urma în infern!

are un frumos elan disperat. Numai că, și aici din nou nu este vina compozitorului, durează prea mult timp. Admetus, rămas singur, și repetînd atît de des: *Mîna voastră haină să mă lovească! Hai, lovești, lovești!* unor demoni care nu mai sînt prezenți, în loc să se arunce în hăul infernal pe urma pașilor lui Hercule, este neverosimil și ridicol, oricît de mari ar fi forța și adevărul accentelor pe care i le încredințează compozitorul. Dar fiul lui Jupiter învinge infernul, Alcesta este readusă la viață. Apollo coboară din ceruri cînd intervenția sa nu mai e necesară, și urcă din nou, după ce i-a felicitat pe cei doi soți pentru fericirea lor și pe Hercule pentru curajul său. Aceste trei personaje cîntă atunci un mic terțet de un stil destul de minor, care ar putea foarte bine să fie tot de Gossec, și care a fost suprimat la ultima reluare ce s-a făcut cu *Alcesta* la Operă. La fel și cu corul final: *Trăiască în veci acești soți fericiți!* Nu pentru că ar exista cea mai mică îndoială asupra autenticității piesei, care aparține lui Gluck, ci pentru că s-au temut că aduc un prejudiciu omului de geniu, făcînd să se audă la sfîrșitul capodoperei sale, și după atîtea minuni, o pagină atît de nedemnă de el. Este într-adevăr trivial, meschin, detestabil în orice caz. „Este corul banchetelor — se spunea la repetiții. Gluck n-o fi dorit să-și dea silința să-l scrie și o fi spus într-o zi servitorului său: «Fritz, cînd vei termina să-mi lustruiești pantofii, scrie-mi muzica corului ăsta final.»” Dar această explicație nu e admisibilă; nu numai pentru că piesa aparține lui Gluck, dar ea n-a fost niciodată considerată de el drept un cor al banchetelor, deoarece în partitura *Alcestei* italiene el servește drept final PRIMULUI ACT. În plus, în partitura franțuzească, în care adăugarea cîtorva măsuri, cerută de carura versurilor, a făcut melodia în unele locuri diformă, dezordonată, banală, cel puțin nu este în contradicție cu sentimentul de bucurie populară exprimat de cuvinte, în timp ce în partitura italienească, această muzică, convenabilă unui cor de măști mîzgălite ȝopăind la ieșirea din cabaret, este un groaznic nonsens și produce cel mai șocant contrast cu versurile lui Calzabigi ce conțin un fel de morală despre vicisitudinile umane.

Versurile sînt cîntate, după scena oracolului și promisiunea Alcestei, de către curtenii care se recunosc incapabili să se sacrifice pentru regele lor.

Iată traducerea exactă a cuvintelor vulgarului cor:

*Cine slujește, și cine domnește
Se naște pentru cazne;
Tronul nu este
Culmea fericirii.
Dureri, griji,
Bănuieli, frămîntări,
Toate sînt tiranii regilor.*

Și trebuie să vezi, spre sfîrșitul piesei, pe ce caraghios *crescendo* și cu ce jovialitate sporită în voci și în orchestră se reiau cuvintele:

*Vi sono le cure,
Gli affani, i sospetti,
Tiranni de' re.*

Nu-ți crezi ochilor. E cazul să se modifice expresia lui Horațiu: Homer, aici, nu *dormitează* ci *delirează*.

Ce se întîmplă deci în unele momente în creierele mari? ... Poți plînge de milă la asemenea spectacol. . .

N-am spus încă nimic despre melodiile de dans din *Alcesta*. Cele mai multe sînt grațioase și de o veselie fermecătoare. Totuși nu mi se pare că au valoarea muzicală a baletelor din *Armida* și din cele două *Ifigenii*.

Voi vorbi acum de celelalte trei opere scrise pe subiectul *Alcestei*.

Să începem cu cea de Guglielmi. Dacă, analizînd partitura lui Gluck, am fost adesea sub nivelul sarcinii mele și stîngenit în alegerea formelor elogiului, aici stînjeneala mea nu va fi mai mică, dar pentru a exprima contrariul admirației.

Au existat trei Guglielmi, și în catalogul fiecăruia dintre ei *Alcesta* nu se află menționată. Mai bine pentru toți trei. S-ar putea crede oare că nefericitul care a scris opera ce o am înaintea ochilor a luat chiar textul lui Calzabigi pus în muzică de Gluck? A îndrăznit, acest pigmeu, să lupte corp la corp cu gigantul, cum a făcut-o deja Bertoni în cazul lui *Orfeo*. Istoria artei oferă numeroase exemple de un același libret de operă pus în muzică de mai mulți compozitori. Dar nu s-a păstrat amintirea decît a partiturilor izbutite, al căror autor și-a ucis predecesorul. Rossini, refăcînd muzica *Bărbierului*, l-a ucis pe Paisiello; Gluck, refăcînd *Armida*, l-a ucis pe Lulli. În asemenea caz, doar crima poate justifica furtul. Asta este valabil, chiar cînd un muzician tratează subiectul unuia dintre predecesori, fără să ia textul operei sale. Astfel Beethoven, scriind partitura lui *Fidelio*, al cărui subiect este împrumutat din *Leo-*

nora domnului Bouilly, a ucis din aceeași lovitură pe Gaveaux și pe Paër, autori și unul și altul ai cîte unei *Leonore*, iar *Wilhelm Tell* de Grétry mi se pare foarte bolnav de la nașterea celui de Rossini.

Acel Guglielmi, oricare ar fi el, autor al noii *Alcesta*, nu are să-și reproșeze vreo crimă asemănătoare. Partitura sa este bine scrisă, în stilul ce era la modă la începutul secolului nostru; aceasta seamănă cu tot ce se producea atunci în teatrele din Italia. Melodia este în general banală, armonia clară, corectă, dar tot banală, instrumentația cîstit insignifiantă; cît despre expresie, trebuie să-i recunoaștem aproape pretutindeni nulitatea, cînd nu este de o absolută falsitate; iar întregul lucrării este pur și simplu lipsit de caracter. *Alcesta* cîntă arii cu rulate, bogate în game ascendente, în triluri, dar foarte sărace în accente și sentiment dramatic. Unele scene par chiar atît de lipsite de pretenții în ce privește aceste calități, încît ele devin comice. În scena templului, recitativul preotului:

*L'altare ondeggia
Il tripode vacilla*

nu poate fi comparat cu sublimul recitativ al preotului, de Gluck:

*Marmura se însuflește,
Trepiedul sacru se mișcă*

fără să stîrnească rîsul cititorului; ce-ar fi cu auditorul?

În această scenă impunătoare, Guglielmi a evitat să scrie un marș religios. Și bine a făcut. Nu a scris nici o uvertură. În schimb, o serie importantă de prostii ne este oferită de corul mulțimii după oracol:

*Che annunzio funesto!
Fuggiamo da questo
Soggiorne d'orrore!*

Compozitorul italian a crezut că găsește aici o frumoasă ocazie să-și etaleze știința sa contrapunctică. Cum este vorba de o mulțime care fuge consternată, și cum cuvîntul *fuga* înseamnă *goană* (dar *goană* a părților vocale care, intrînd succesiv, par să alerge și să se urmărească), el a imaginat că poate scrie o lungă fugă foarte bine făcută, e drept, dar unde este vorba de arta de a trata o temă, de a construi o *expoziție*, o *contra-expoziție*, o *stretta* pe pedală, de a aduce episodice imitații canonice etc., și nicidecum de a exprima sentimentul de groază al personajelor. În Gluck, după o mișcare foarte lentă, în care spune în șoaptă și cu consternare: *Ce oracol funest!*, mulțimea se risipește repetînd într-o mișcare vie, într-un fel în aparență dezordonat: *Să fugim! nu ne-a mai rămas nici o speranță!* Acest *allegro*, de un laconism admirabil, nu are decît optsprezece măsuri. Fuga lui Guglielmi are o sută douăzeci; trebuie deci

ca, în timp ce cântă: *Să fugim!*, coriștii să rămână foarte mult timp și foarte liniștiți pe loc. Contrastul între cele două partituri este și mai caraghios încă în aria următoare.

O veselie plăcută reiese din tema lui Guglielmi:

*Ombre, larve, compagne di morte,
Non vi chiedo, non voglio pietà.*

(Zeități ale Styxului, trimiși ai morții, / Nu voi cerși deloc mila voastră crudă!)

Și mai mult, în mijlocul ariei, la cuvintele: *Non v'offenda si giusta pietà!*, un pasaj vocalizat zburînd ca o săgeată pînă la *do* supraacut, care trebuie să fi atras călduroase aplauze primadonei ce a interpretat rolul Alcestei. Corul final al acestui prim act,

*Qui serve e chi regna
E nato alle pene,*

este mai strălucitor și la fel de jovial ca cel al lui Gluck, și, trebuie s-o mărturisesc, mai puțin plat. S-ar părea că, fără îndoială, trebuie să vorbești cu veselie despre nenorocirile condiției umane.

În actul al doilea, faimoasa piesă a Alcestei înspăimîntate:

Chi mi parla? che rispondo?

este intitulată *cavata*. E de fapt un fel de cavatină foarte regulată și mai ales foarte liniștită, mai liniștită încă în orchestră decît în cânt. Alcesta lui Guglielmi este curajoasă, și nu simte, ca cea a lui Gluck, spaime nebune, auzind vocea zeilor infernului, văzînd luminile sumbre ale Tartarului. Sîngele său rece atinge mai ales limitele extreme ale comicalului, la încheierea frazei:

*Il vigor mi resta a pena
Per doler mi e per tremar,*

unde compozitorul, pentru a realiza mai bine cadența, repetă de trei ori:

*E per tremar, e per tremar,
E per tremar,*

cum se repeta pe atunci cuvîntul *felicità*.

Corul spiritelor infernale:

E vuoi morire o misera!

cel pe care Gluck l-a scris pe o singură notă îmbrăcată în armonii atît de teribile, are două părți și un aspect melodic... grațios. Actul al treilea, printre alte bufonerie conține o mare arie de bravură a lui Admetus

și un duet în care cei doi soți încearcă să-și liniștească copiii, cu acompaniamentul unei orchestre foarte consolată. Mi se va permite să nu mai continui această analiză. . .

Alcesta lui Schweizer a fost scrisă pe un text german de Wieland. Piesa diferă mult de poemul lui Calzabigi. Există numai patru personaje: Alcesta, Admetus, Parthenia și Hercule. Lucrarea are două coruri, două duete, două terțete și numeroase arii cu multe mișcări, compuse dintr-un mic *andante* înălțuit cu un mic *allegro*, și conținând fiecare o lungă vocaliză. Toate acestea sînt corect scrise, potrivit obiceiurilor unei mici școli mixte germano-italiene, care a fost mult timp la modă în Germania. Cîntul este, în comparație cu Guglielmi, mai greoi și mai puțin expresiv; se suportă în toate ariile aceleași pasaje vocalizate, dar puțin mai aspre și tot atît de ridicole. Mica orchestră este tratată cu grijă; trebuie să recunoaștem o oarecare îndemînare în arta de a țese armonia și de a înălțui modulațiile. Este muzica unui bun profesor care a predat mult timp contrapunctul și pe care toată lumea din părțile locului îl respectă, salutîndu-l cu afecțiune, numindu-l Herr Doktor sau Herr Professor sau Herr Capellmeister; care are mulți copii ce știu cu toții ceva muzică, chiar și puțină franceză. La ora șase seara, acest grup se adună în casa părintească în jurul unei mese mari. Se citește cu pioșenie Biblia; jumătate din auditoriu tricotează, cealaltă jumătate fumează, dînd pe gît, din cînd în cînd, un pahar cu bere, și toate aceste persoane cumsecade adorm la ora nouă cu conștiința unei zile bine folosită și cu certitudinea de a nu fi scris sau cîntat la clavecin o disonanță rău pregătită sau rău rezolvată. Acest Schweizer, a cărui muzică îmi inspiră idei atît de patriarhale, s-ar putea să fi fost celibatar și poate că n-a avut, dintre calitățile de familie pe care i le atribui, decît cele de a cunoaște bine contrapunctul, de a fuma și a bea bine. El era, în orice caz, capelmaestru al ducelui de Gotha, și *Alcesta* sa, vrednică menajeră cum a fost, a obținut destul succes în această rezidență, ca să facă după aceea înconjurul Germaniei, unde toate teatrele au reprezentat-o mulți ani, în timp ce cea a lui Gluck abia era cunoscută. Acesta este marele avantaj al muzicii economice, folosind mijloace modeste pentru a reda mici idei, și de o incontestabilă mediocritate.

Există o uvertură la această partitură, o uvertură cuminte, în genul uverturilor lui Händel, începînd printr-o mișcare gravă în care se găsesc marșuri de bași și progresiunile de septime dorite; apoi vine o fugă într-o mișcare moderată, o fugă cu un singur subiect, clară, pură dar insipidă de asemenea, și rece ca apa din fîntînă. Nu e nici uvertura la *Alcesta*, nici uvertura oricărei alte opere; este o muzică sănătoasă, lipsită de pasiuni chinuitoare, și care nu poate aduce nici dezonoare și nici onoare bravului om care a scris-o. N-aș spune la fel despre o arie a Alcestei din primul act, în care se găsește o vocaliză terminată printr-un

tril, pe cuvintele *mein Tod* (moartea mea), care l-ar fi făcut pe Gluck să leșine de indignare. Parthenia face și mai și în ariile sale: ea aruncă la fiecare pas jerbe, arpegii, urcînd pînă la contra-*re* sau la contra-*fa* supraacute, și împodobite cu acele note ascuțite asemănătoare ca ritm cu cotcodăcitul găinilor gureșe, iar ca timbru, cu schelălăitul unui cățeluș căruia i se strivește coada, în sfîrșit, pasaje prea fidel imitate după cele pe care Mozart a avut nenorocirea să le scrie pentru Regina Noptii, în *Flautul fermecat*, și pentru Dona Anna într-o arie din *Don Juan*. Hercule nu rulează și nu vocalizează mai puțin nici el; se desfășoară începînd cu *fa* acut al vocii de bas pînă la contra-*do* grav, ultimul al violoncelului; două octave și jumătate. S-ar părea că exista pe atunci la Gotha un năzdrăvan dotat cu o voce excepțională. Doar Admetus se abține de la prea mari excentricități; pasajele și trilurile rolului său au doar menirea să probeze filiația acestei lucrări, aparținînd, am mai spus-o deja, unei școli italiene germanizate. Nu merită să mai cităm cele două coruri; ele au doar darul să spună... că n-au nimic de spus. (Această observație aparține lui Wagner, nu vreau să i-o fur).

Îmi mai rămîne să vorbesc acum despre *Admetus* de Händel, din care cunoaștem doar o piesă și a cărei mare partitură mi-am putut-o procura de curînd. În ciuda titlului cu desinență latină, este tot o operă italiană scrisă pentru un teatru din Londra de celebrul maestru german naturalizat englez. Ea face parte din numeroasa colecție de lucrări în acest gen datorate neobositei pene a lui Händel, pe care o destina în fiecare an cîntăreților italieni angajați pentru stagiune, așa cum se scriu acum albume pentru Anul Nou. *Admetus*, canava lirică pe subiectul *Alcestei*, nu este în realitate decît o mare colecție de arii; la fel ca *Julius Caesar*, *Tamerlan*, *Rodelinda*, *Scipio*, *Lotharius*, *Alexander* etc., de același autor, la fel ca operele lui Buononcini, pretinsul său rival, și cele ale multor altora.

Primul act din *Admetus* conține nouă arii, al doilea conține douăsprezece și al treilea nouă, un duet și un mic cor al banchetelor. În plus, mai există o uvertură și o *sinfonia* servind drept introducere la actul al doilea. Cît despre recitative, acompaniate probabil de clavecin, potrivit obiceiului timpului, n-au fost socotite suficient de importante pentru a fi publicate în partitura mare, și se poate crede că Händel nu și-a dat osteneala nici măcar să le scrie. Existau pe atunci copiiști inteligenți, a căror meserie consta în a nota după o formulă invariabilă dialogul servind la introducerea bucăților muzicale, și în a da acestor soiuri de concerte costumate aparența unei drame. Este imposibil, la lectura acestor treizeci de arii, să recunoști care a fost precis țesătura scenică a lui *Admetus*. Niciodată nu se vorbește de acțiune, și nu se pronunță nici un nume de personaj. Fiecare dintre arii este desemnată doar prin numele cîntărețului sau cîntăreței care o executa.

Astfel, există șapte pentru signor Senesino, opt pentru signora Faustina, șapte pentru signora Cuzzoni, patru pentru signor Baldi, două pentru signor Boschi, și una singură pentru biata signora Dotti și pentru nefericitul signor Palmerini, care trebuia să-și joace micul lor rol, pentru a permite zeilor și zeițelor, atât de bogat reprezentați, răgazul să respire. Unicul duet este cântat puțin înainte de sfârșitul *concertului*, de signor Senesino și signora Faustina, fără îndoială Admetus și Alcesta. Cuvintele nu indică nimic altceva decât doi îndrăgostiți sau soți fericiți să se revadă:

*Alma mia
Dolce ristore,
Io ti stringo,
Io t'abbraccio,
In questo sen.*

Este acompaniat doar de două voci din orchestră, viorile și bașii; și în părțile vocale se găsește un pic de sentiment, câteva intenții de pasiune, cu atât mai agreabile cu cât aceste calități sînt foarte rare în cele douăzecișinouă de arii care preced acest duet. Din păcate, orchestra face să se audă, înainte și după intrarea vocilor, mici ritornele de o veselie exuberantă, al căror caracter nițel grotesc readuce pe auditor, departe de orice impresie poetică, la proza greoaie a contrapunctistului. Cît despre cele treizeci de arii, toate sînt croite aproape pe același tipar. Orchestra, fie în patru partide de instrumente cu coarde, fie în trei sau două partide doar, îmbogățită uneori de două oboaie sau două flaute traversiere, doi corni sau două fagoturi, desfășoară mai întîi o ritornelă, în general destul de lungă, după care vocea expune la rîndu-i tema. Această temă, cu un aspect melodic puțin grațios, este acompaniată adesea doar de bași, care întonează greoi un desen analog celui vocal. După câteva măsuri de dezvoltare construite pe un ritm asemănător, vocea aproape totdeauna prinde o silabă oarecare, favorabilă sau nu vocalizării, taie astfel un cuvînt în două și desfășoară pe prima sa jumătate un *pasaj* lung. Adesea *pasajul* este întrerupt de pauze, fără ca pentru aceasta cuvîntul să se fi terminat; este plin de triluri, de note sincopate și repercutate care ar conveni mult mai bine unui *pasaj* instrumental decît unei rulate vocale; totul este greoi și aspru ca un lanț de corabie. Să adăugăm că, de asemenea, adesea o parte orchestrală urmărește vocea la unison sau la octavă, mărind astfel asprimea vocalizei. Cel mai curios dintre toate aceste *pasaje* se găsește în aria signorei Faustina (care bănuiesc că este Alcesta), pe a doua silabă a cuvîntului *risor-ge*.

*In me a poco a poco
Risorge l'amor.*

În general, compozitorul pare să fi măsurat lungimea vocalizelor sale după celebritatea zeului sau zeiței care trebuia să le cînte. *Pasajele* ariilor Faustinei, această zeiță elevă a lui Marcello și care a fost soția lui Hasse, sînt interminabile; cele ale lui Cuzzoni sînt ceva mai puțin lungi; cele ale lui signor Baldi și mai puțin lungi; *la povera ignota* Dotti, în unica sa arie, nu are *pasaje*. Cînd *pasajul* de rigoare a ajuns la cadența sa conclusivă, o a doua parte a ariei conduce vocea într-una din tonalitățile relative ale celei principale, o nouă cadență se desfășoară în acest nou ton, aproape totdeauna cu acompaniament de bași soli, și se reîncepe pînă la punctul de orgă final.

Trebuie să se presupună că, aservit aplicării constante a acestui procedeu, muzicianul nu putea cîtuși de puțin să se preocupe de expresivitate și de stil. Händel, într-adevăr, nici nu se gîndea la aceasta, și cîntăreții săi s-ar fi revoltat dacă ar fi făcut-o.

N-am spus încă nimic despre uvertură și despre simfonia care deschide cel de-al doilea act. Prin analiză n-aș putea sugera o idee despre o asemenea muzică instrumentală. *Admetus* a precedat cu mulți ani *Alcesta* italiană a lui Gluck. Poate că a fost chiar reprezentat în epoca în care acesta din urmă, tînăr încă, scria pentru teatrul italian din Londra lucrări proaste, ca *Pryam* și *Thisbé* și *Căderea Giganților*. Se poate presupune deci că *Admetus* i-a sugerat lui Gluck ideea *Alcestei* sale.

De asemenea, fără îndoială că, după ce a auzit cele două opere italiene slabe ale lui Gluck, Händel spuse într-o zi, vorbind despre el: „Bucătarul meu e mai muzician decît acest om.”

Händel, trebuie s-o credem, era prea imparțial ca să nu-i dea dreptate deplină bucătarului său. Să recunoaștem doar că, după ziua în care autorul lui *Messia* a formulat aprecierea asupra lui Gluck, acesta a făcut considerabile progrese lăsînd mult în urma sa pe artistul culinar.

Pentru a încheia, ținînd seama de stadiul unde se afla arta în Franța, în Germania și în Italia, în epocile diferite în care au fost scrise aceste lucrări, *Alcesta* de Händel mi se pare superioară *Alcestei* lui Lulli, cea de Schweizer celei de Händel, cea de Guglielmi celei de Schweizer și, în fond, cele patru lucrări, după părerea mea, seamănă cu *Alcesta* lui Gluck așa cum figurile grotești cioplite cu un briceag într-un castan de India, pentru a distra pe copii, seamănă cu un cap de Phidias.

XII

RELUAREA ALCESTEI DE GLUCK LA OPERĂ

Această reluare de atâtea ori anunțată și întârziată din diverse cauze a avut loc la 21 octombrie 1861, cu un succes magnific; și în acea zi previziunile sumbre, pronosticurile răuvoitoare au primit cea mai grozavă dezmințire.

Auditoriul se pare că a fost frapat de maiestatea lucrării în ansamblul său, de profunzimea expresiei melodice, de căldura redării scenice și de mii de alte frumuseți originale și noi, pînă într-atît sînt ele de neasemănătoare cu ceea ce se produce, în general, pe marea noastră scenă în ziua de astăzi. Înclin să cred că o bună parte a publicului este mai capabil acum decît altădată de a înțelege și simți o asemenea partitură. Educația muzicală, pe de o parte, a făcut progrese și, pe de alta, din atîta indiferență, s-a ajuns să nu se mai resimtă ură pentru frumos. Cea mai mare parte a obișnuiților Operei, împotriva obiceiului lor, veniseră pentru a asculta și nu pentru a vedea sau pentru a fi văzuți. S-a ascultat, s-a reflectat și, cum spunea Gluck despre un copil care plînsese la prima reprezentație a *Alcestei*, s-au abandonat lucrării. N-au lipsit nici acei Polonius, ca și la *Orfeu*; ei au declarat capodopera ucigătoare, insuportabilă. Dar ne așteptam la asta și nu s-a ținut cont de doleanțele lor.

Reluarea, venită la timp, o credem, nu poate decît să exercite o excelentă influență asupra gustului general al amatorilor de muzică și să distrugă multe prejudecăți. Rămîne numai de regretat că nu s-a putut face în condiții de fidelitate mai riguroase. Obligația de a transpune de la un capăt la altul rolul Alcestei, pentru a o adapta vocii doamnei Viardot, și modificările de detaliu ce trebuia să rezulte din această transpoziție, în multe locuri au alterat fizionomia lucrării. Cîteva arii pierd puțin, este drept, fiind astfel coborîte, dar efectul multor altora este slăbit, ca să nu spunem distrus; orchestrația devine moale, surdă; înlănțuirea modulațiilor nu mai e cea a autorului, pentru că pregătirea transpoziției cere reîntrarea în tonul primitiv după piesele transpuse obligate să urmeze un alt ton. Nu e aici locul să facem un curs de compoziție muzicală; se poate înțelege cu ușurință, de altfel, că asemenea tulburări,

practicabile, într-o oarecare măsură, pentru fragmente izolate destinate concertului, devin dezastruoase cînd se răsfrîng asupra unei opere întregi ce se redă pe scenă.

„Cu cît vrei să cauți perfecțiunea și adevărul — a spus Gluck în prefața sa la *Elena et Paride* — cu atît devin mai necesare precizia și exactitudinea. Trăsăturile ce-l disting pe Rafael de mulțimea pictorilor sînt în oarecare măsură insesizabile; ușoare alterații în contururi nu vor distruge asemănarea unui cap de caricatură, dar ele vor desfigura cu totul chipul unei persoane frumoase.”

Această propoziție se aplică la tot felul de infidelități în execuția operelor muzicale, dar ea este mai ales adevărată cînd se referă la lucrări de Gluck.

Să ne grăbim să recunoaștem că, sub toate celelalte raporturi, execuția *Alcestei* la Operă este de o destul de fidelă exactitudine. Cîntăreții nu schimbă aproape nici o notă în rolurile lor; melodiile, recitativele, corurile sînt reproduse absolut identic cu cele scrise de autor. Unele persoane cred că s-au adăugat orchestrației instrumente de suflat; este o eroare. Domnul Royer, considerînd că instrumentele cu coarde îndeplinesc rolul principal în orchestra *Alcestei*, a vrut să le dea mai multă forță, mărimdu-le nițel numărul. În consecință, numărul viorilor a ajuns la douăzeci și opt, al violelor la zece, cel al violoncelelor la unsprezece, și al contrabașilor la nouă. Nu putem decît să aplaudăm această măsură care nu va fi adoptată de acum înainte, trebuie s-o sperăm, numai pentru *Alcesta*, și care va face orchestra Operei încă mai bogată decît cea de la Covent Garden din Londra, una din cele mai puternice din Europa. S-a angajat și un trombon-bas, necesar executării unor note grave pe care trombonii-tenori utilizați la Operă în mod exclusiv nu le au. Reluarea *Alcestei*, care a avut loc în 1825, n-a fost nici la fel de îngrijită nici la fel de completă ca cea la care tocmai am asistat. Multe piese au fost atunci mutilate într-un mod inadmisibil, iar altele, dintre cele mai admirabile, suprimate. Acum ni se redau aproape toate, și încă intacte. „Cum aproape? veți spune. Șefii serviciului muzical al Operei vorbesc totuși, cu o satisfacție care-i onorează, despre respectul lor pentru partitură, și se arată foarte mîndri că nu au a-și reproșa atentatele din 1825.” Asta îmi amintește de acei eroi populari care, în 29 iulie 1830, strigau în ardoarea entuziasmului lor: „Ah! acum nu se va mai spune nimic împotriva revoluției, nici împotriva noastră. Sîntem de patruzeci și opt de ore stăpîni Parisului, și n-am furat nimic, nici n-am distrus nimic!” Erau mîndri că nu sînt briganzi. Și totuși s-ar fi putut spune multe despre asta.

Dar, trebuie să recunoaștem acea probitate relativă. De data aceasta dorința de mai bine n-a stricat nimic. Atmosfera generală a personalului Operei a fost de altfel excelentă în timpul repetițiilor pe care toată

lumea le-a făcut cu zel și cu cea mai mare grijă. Și, fără îndoială, sarcina nu era ușoară pentru nimeni. Dezordinea în care se găseau partitura și știmatele corului și ale orchestrei era așa de mare — și din cauza diferitelor transpoziții — încât au trebuit să copieze din nou totul ca și când ar fi fost vorba de o operă nouă. Se putea vedea, din inexactitatea vechilor copii, din absența nuanțelor, a indicațiilor de mișcare, din greșelile întâlnite, cât de lipsiți de exigență erau părinții noștri în ce privește execuția operelor. Îi interesa doar ca rolul principal să fie încredințat unui mare artist, restul contînd prea puțin, neîngrijindu-se de orchestră și nici de șeful ei, numit atunci (pe drept cuvînt) cel ce bate măsura. Coriștii și corifeii cîntau destul de corect și cele cîteva note false în armonia instrumentelor sau a vocilor nu-i șocau prea mult.

*Rafinații-s ghinionști
Și nimic nu-i satisface.*

Totuși, de data aceasta publicul n-a părut prea ghinionist.

Să subliniem că, în ce privește *Alcesta*, greșelile și grosolăniile execuției s-au datorat totdeauna în mare parte comodității lui Gluck, pe care se pare să redactarea atentă și îngrijită a lucrărilor sale l-a depășit. Toate partiturile sale au fost scrise cu o incredibilă neglijență. Cînd s-a ajuns să se tipărească, tipograful a adăugat greșelile sale celor din manuscris, și nu se pare ca autorul să fi binevoit atunci să se ocupe de corectarea șpalturilor. Aci viorile prime sînt scrise pe linia celor secunde, dincolo violele, trebuind să fie la unison cu bașii, se găsesc, ca urmare a unui *col basso*, aruncate neglijent, scrise la dubla octavă superioară cu aceștia și, prin urmare, fac să se audă adesea notele basului deasupra celor ale melodiei principale; în altă parte, autorul uită să indice tonalitatea cornilor; aiurea el neglijează să indice chiar instrumentul de suflat ce trebuie să execute o melodie principală; să fie un flaut, un oboi, un clarinet? nu se știe. Uneori el scrie pe linia contrabașilor cîteva note importante ale fagoturilor, după aceea uită să se mai ocupe de ei și nu se poate ști ce devin aceștia.

În partitura *Alcestei* italiene, tipărită la Viena și mai puțin incorectă decît partitura franțuzească, se găsesc asemenea cauze ale greșelilor copiștilor și executanților: Cuvîntul *Bos* se întîlnește în mod frecvent; ce înseamnă *Bos*? Este o greșeală de tipar; trebuia *Pos*. Dar ce înseamnă *Pos*? Este abrevierea cuvîntului german *Posaunen*, care înseamnă tromboni; și este cu atît mai de iertat să nu se poată ghici, cu cît pretutindeni, în aceeași partitură, el indică trombonii prin numirea italiană de *tromboni*. N-am putut ști exact ce instrument a vrut să indice în *Alcesta* italiană prin cuvîntul bizar *chalamaux*; să fie clarinetul întrebuintat sub denumirea de *chalumeau*? Ne putem îndoii de asta.

N-aș mai termina înșirînd asemenea neglijențe. În partitura mare franțuzească există, ca urmare a unei greșeli de copiere, o cacofonie a instrumentelor de alamă, demnă de anumite partituri moderne, care ar face să sară și să urle de durere auditorul cel mai amator de oribil, cacofonie ce are aerul să fi fost scrisă, cum se scrie astăzi, cu cea mai scrupuloasă ferocitate.

Într-una din scrisorile sale, Gluck spune: „Prezența mea la repetițiile lucrărilor mele este la fel de indispensabilă cum este soarele în geneză.” Cred că este așa, dar ar fi fost mai puțin necesară dacă și-ar fi dat osteneala să scrie cu mai multă atenție și n-ar fi lăsat executanților atîtea intenții de ghicit și atîtea greșeli de corectat. Nu ne putem închipui ce devin operele sale cînd sînt reprezentate în teatre în care tradiția nu s-a păstrat. Am văzut o reprezentație cu *Ifigenia în Tauris*, la Praga, care m-ar fi îmbolnăvit de holeră, dacă n-aș fi ajuns să rîd din toată inima de ea. Punerea în scenă era adecvată restului. În final, vasul pe care Oreste și sora lui urmau să urce pentru a se înapoia în Grecia era împodobit cu un triplu șir de tunuri.

La Opera din Paris nici execuția muzicală și nici punerea în scenă a lucrărilor lui Gluck n-au nimic comun cu aceste exhibiții grotești. Mai ales de această dată, marelui om i s-a pus la dispoziție un palat plin de slujitori devotați și inteligenți; oriunde în altă parte (în afară de Berlin), s-ar fi aflat într-un grajd. Trebuie să recunoaștem că atît cîntăreții cît și instrumentiștii Operei nu au pătruns de la început spiritul acestui nobil stil; dar, pe măsură ce numărul repetițiilor se mărea, ei se simțeau cuprinși de farmec și căpătau inteligența o dată cu sentimentul acestor frumuseți atît de noi pentru ei. Fiindcă, atunci cînd este vorba de lucrările lui Gluck, nimic nu e mai departe de interpretarea visată de autor decît o anumită execuție fidelă dar plată și care ar respecta doar redarea notei scrise. O fidelitate absolută a cîntului, a ritmului, a accentelor, a întregului trebuie să se unească și cu maniera de frazare a melodiilor, respectarea nuanțelor, articularea cuvintelor, fără de care aceste calități nu mai au nici culori nici parfum și întreaga lucrare piere. Gluck avea dreptate să considere prezența sa la repetițiile lucrărilor la fel de indispensabilă cum este soarele genezei.

Numai el putea să clarifice totul, să învioreze, să dea întregului căldură și viață. Dar a avut enorm de suferit. Interpreții săi i-au supus răbdarea la groaznice încercări.

În timpul lui Gluck, corul nu acționa; plantați în dreapta și în stînga scenei ca niște tuburi de orgă, coriștii își recitau lecția cu un calm exasperant. El este cel care a încercat să-i învioreze; le indica gesturile și mișcările ce trebuia să le facă; se risipea în eforturi și, fără firea sa robustă, ar fi sucombat. La una din ultimele repetiții cu *Alceste*, tocmai se prăbușise pe un scaun, aburind de transpirație, ca și cum ar fi fost

aruncat în Styx, când soția maestrului de balet, care devenise paznicul său atent, îi aduse un pahar mare cu punch: „O draga mea, îi spuse sărutându-i mâinile, îmi redai viața. Fără tine acum aș fi fost în iad.”

Nu știu ce fel de talent avea domnișoara Levasseur, care a creat rolul Alcestei la Paris; această actriță trece drept posesoarea unei voci mari pe care nu prea știa s-o folosească. Saint-Huberti, care i-a succedat, a fost, dimpotrivă, o veritabilă artistă; nici nu putea fi altfel, deoarece Gluck însuși își asumase sarcina educației sale muzicale. Domnișoara Maillard, a treia Alcesta, era mare, frumoasă și proastă.

A patra, doamna Branchu, pe care am văzut-o și care nu era nici mare, nici frumoasă, mi s-a părut tragedia lirică întruchipată. Vocea sa de soprano, de o forță extraordinară, se potrivea de minune accentelor suave. Ea cânta pianissimo într-un mod ireproșabil, datorită extremei ușurințe a emisiunii vocii în registrul mediu; și, o clipă mai târziu, aceeași voce umplea cu strigătele ei vastă sală a Operei și acoperea cele mai violente *tutti* de orchestră. Ochii săi negri aruncau scînteii. Pe scenă, ea credea cu sinceritate că este Alcesta, Clytemnestra, Ifigenia, Vestala, Statira. M-a asigurat că în tinerețe a avut o ușurință extremă de vocalizare, pe care Garat, maestrul său, o împiedicase s-o dezvolte, avertizînd-o că dacă se va îndeletnici cu acest gen de studii nu va cânta niciodată bine stilul larg (dramatic).

Ea rostea versurile cu o puritate remarcabilă, talent necesar atît cîntului cît și compunerii marelui gen dramatic. Am fost martorul unei ovații ce i s-a adresat în timpul unei seri de binefacere la Opera Comică, când interpreta rolul soției lui Sylvain, într-o operă de Grétry, al cărui dialog vorbit este în versuri.

Pe atunci eram aproape un copil. Îmi amintesc trista descriere pe care mi-a făcut-o doamna Branchu despre cariera compozitorului francez. „Să scrii o operă frumoasă nu înseamnă nimic, mi-a spus ea, trebuie s-o faci să se și joace. Nici asta nu înseamnă nimic; trebuie să faci să fie bine jucată; și nu e destul să obții o excelentă reprezentație, trebuie să reușești ca publicul s-o înțeleagă. Gluck n-ar fi putut deveni niciodată ceea ce a devenit la Paris fără protecția directă, nemijlocită și activă a reginei Marie-Antoinette, căreia îi dăduse lecții de muzică la Viena, și care păstra pentru maestrul său o recunoștință tandră. Această înaltă protecție și geniul lui Gluck, ca și imensa valoare a lucrărilor sale, nu l-au împiedicat să fie copleșit de injuriile marchizului de Carracioli, ale lui Marmontel, la Harpe și a o sută de alți oameni de spirit. Îmi vorbiți de *Alcesta*; această capodoperă a fost primită cu multă răceală la prima sa reprezentație; publicul nu a simțit, nu a înțeles nimic.

În Franța, cel mai mare merit muzical este aproape lipsit de valoare pentru cel ce-l posedă; foarte puțini oameni pot să-l recunoască și prea

mulți au interesul să-l nege sau să-l ascundă. Cei puternici, care țin în mâinile lor soarta artiștilor, sînt prea ușor înșelați și sînt în imposibilitatea de a descoperi ei înșiși adevărul. În această teribilă carieră, totul nu este decît hazard. Compozitorii întîlnesc uneori chiar dușmani printre interpreții lor. Eu care vă vorbesc, cînd s-au început repetițiile *Vestalei*, am făcut parte timp de cincisprezece zile dintr-o cabală contra lui Spontini. Minunatele sale recitative erau foarte greu de învățat, mi se păreau chiar de necîntat; curînd mi-am schimbat părerea. În fine, ceea ce știu despre cariera de compozitor mă face să o privesc ca aproape imposibil de practicat la noi. Dacă fiul meu ar dori s-o adopte, l-aș face să renunțe cu toate puterile mele...”

Retrăgîndu-se de la Operă în 1826 sau 1827, doamna Branchu s-a stabilit în Elveția. După douăzeci de ani, mă găseam într-un magazin de muzică la Paris, cînd ea intră. În timp ce i se căuta o piesă pe care dorea s-o cumpere, ea mă privi destul de insistent, apoi ieși fără să-mi adreseze niciun cuvînt. Nu mă recunoscuse.

Doar lumea noastră muzicală nu se schimbase...

Aceste amintiri, stîrnite ca și multe altele de recenta reprezentație a *Alcestei*, nu sînt prea străine de subiectul meu; ele mă fac să vorbesc de marea artistă care a abordat cu atîta succes rolul aproape inabordabil al reginei din Thesalia.

Se cunoaște extraordinarul efect produs de doamna Viardot, acum cîteva luni, cîntînd la Conservator cîteva fragmente din *Alcesta*; atunci a fost aplaudată doar cîntăreața. La Operă, eminenta actriță, entuziasta artistă, inspirată și savantă, a stîrnit în timpul a trei mari acte emoția asistenței. În luptă cu revoltele vocii ei, precum Gluck este cu monotonia poemului său, ambii au învins. Doamna Viardot a fost admirabilă în tandrețea ei îndurerată, în energie, în disperare; mersul său, cele cîteva gesturi la intrarea în templu; atitudinea descurajată în timpul serbării din actul doi; rătăcirea din timpul celui de-al treilea; fizionomia sa în momentul interogatoriului la care o supune Admetus; privirea fixă în timpul corului umbrelor: „*Nefericito, încotro?*” — toate aceste atitudini de basoreliefuri antice, toate aceste frumoase poze sculpturale au stîrnit cea mai vie admirație. În aria *Zeități ale Styxului*, fraza „*însoțitori palizi ai morții!*” i-a atras asemenea aplauze, încît a fost aproape imposibil să se audă melodia următoare: „*Să mori pentru ceea ce iubești*”, pe care a interpretat-o cu o adîncă sensibilitate. La ultimul act, aria *Ab! zeități nemiloase*, cîntată cu acel accent de resemnare dezolată atît de greu de dobîndit, a fost întreruptă de trei ori de aplauze. Într-un cuvînt, *Alcesta* este pentru doamna Viardot un nou triumf, cu atît mai

mult cu cât era atât de dificil de realizat¹. Michot (Admetus) a surprins pe toată lumea atât ca actor cât și cântăreț. Vocea sa de tenor înalt, care-i permite să cînte mereu cu voce de piept, convine perfect rolului. El a interpretat ariile și cea mai mare parte dintre dificilele sale recitative frumos și cu acele accente emoționante ce se aud atât de rar. Să amintim mai ales aria *Nu, fără tine nu pot trăi!*, a cărei ultimă frază, reluată pe patru note acute:

*Nu pot trăi;
O știi prea bine*

a mișcat întreaga sală. El a scos bine în evidență seninătatea tandră a ariei:

Gonește-ți teama.

Ultima arie, care este cheia de boltă a rolului, și din care Michot a redat perfect principalele pasaje, mai ales acesta:

Voi scoate strigăte pe care tu nu le vei auzi,

pierde jumătate din efect fiind cântată atât de lent. Este un andante, și pentru Gluck *andante* nu înseamnă *lent*, el indică o mișcare cu o oarecare animație potrivită sentimentului ce trebuie exprimat, ceva ce *merge*. De altfel, aici, caracterul părții vocale, cel al desenului de acompaniament al viorilor secunde, țesătura generală a piesei, indică un fel de agitație pe care cuvintele, de altfel, o impun în mod imperios.

La fel și unele recitative ce trebuie să fie *spuse* fără emfază și nu *pozat*, ca și altele al căror caracter pasionat nu permite vocea amplă. Astfel versurile:

*Vorbește, cine e cel a cărui cruzime
O face să se jertfească pentru mine?*

trebuie să fie intonate neapărat cu un fel de precipitare îngrijorată. Nourrit tatăl, care, după mine, nu-l egala pe Michot, producea în acest rol mare efect tocmai prin debitul rapid. În general, artiștii răspund, când li se cere aceasta: „E foarte greu să găsești mijlocul de a-ți poza vocea cîntînd atât de repede.” Fără îndoială, este greu, dar *arta* constă în învingerea dificultăților; dacă ar fi altfel, la ce ar mai servi studiile? Primul venit, dotat cu o voce oarecare, ar fi un cântăreț.

Pentru Michot nu este decît un mic efort ce trebuie să-l depună; cînd va dori să-l învioneze mai mult, el va obține un efect și mai mare în acest rol al lui Admetus care îi face mare onoare.

¹ Să adăugăm că ea nu și-a permis cu textul rolului său nici un fel de libertate ce i s-a putut reproșa în *Orfeu*.

Splendida voce a lui Cazaux nu putea să nu facă minuni în rolul marelui-preot; și Cazaux a fost acoperit de aplauze în timpul și după scena sa:

Apollo se-nduplecă de gemetele noastre

și la pasajul:

*Sfîșie cu o rază strălucitoare
Sumbrul voal ce o învăluie.*

El a atins nivelul inspirației lui Gluck cînd a rostit cu vocea-i tunătoare:

*Marmura se însuflețește,
Trepiedul sacru se mișcă.*

Nu cred c-aș putea să-i adresez un elogiu mai măgulitor.

Îl sfătuiesc să-și lucreze nițel re-ul acut, pe care-l atacă totdeauna cam jos.

Borchardt, debutînd în micul rol al lui Hercule, a fost primit într-un mod încurajator. Statura sa, vocea robustă, capul se potrivesc perfect personajului. Întinderea vocii de bariton-bas îi permite, în plus, să atace fără pericol notele înalte ale rolului, imposibil de atins pentru cea mai mare parte a cîntăreților. Borchardt este o bună achiziție a Operei.

Domnișoara de Taisy a avut amabilitatea să preia solo-ul tinerei grecoaice, în timpul serbării. Ea a rostit cu o grație aleasă fermecătorea piesă episodică plasată în mijlocul corului:

Incununați-vă frunțile cu flori proaspete.

Odinioară era o coristă care, cîntînd groaznic de fals cu o mică voce aspră, desfigura această fermecătoare pagină și făcea ridicol întregul ansamblu al interpretării.

Exemplul domnișoarei de Taisy trebuie urmat; de acum înainte, orice solo, scurt sau nu, va fi cîntat, trebuie să sperăm, de un artist. Koenig se achită și el bine de micul rol al confidentului Evandru; în sfîrșit, apariția lui Coulon în aria zeului infernal:

Caron te cheamă

a produs freamăt în sală.

Tenorul proaspăt și tînăr al lui Grisy se potrivește foarte bine blondului Phoebus, al cărui recitativ final se intenționa mai întîi, în mod eronat, să fie încredințat unei voci de bas.

Corurile bine studiate sub direcția domnului Massé nu lasă nimic de dorit. Coriștii care cîntă de departe, din spatele scenei, urmăresc cu corectitudine perfectă măsura orchestrei pe care totuși n-o pot auzi. Acum cincisprezece zile, acest ansamblu ar fi fost imposibil de realizat; nu fusese încă introdus la Operă metronomul electric. În ce-l privește pe

domnul Dietsch, reluarea *Alcestei* i-a oferit ocazia unui succes ce va conta în viața sa. Mi se pare că n-a comis nici cea mai mică greșală de mișcare și a urmat toate nuanțele cu mare inteligență. Pretutindeni se auzea în sală lăudându-se execuția orchestrei, discreția ei în acompaniamente, ansamblul, precizia și forța sa impunătoare. Niciodată și nicăieri n-a fost executată scena templului atît de bine. Marșul religios a fost de trei ori aplaudat; auditorul, recules, era absorbit cu totul de contemplarea acestei piese divine. Domnii Dorus și Altès au găsit cu precizie gradul de forță ce trebuie dat sunetelor grave ale flautului și care conferă melodiei un colorit atît de pur. Altădată, cînd auzeam *Alcesta*, primul flautist al Operei, care nu era nici modest dar nici primul din bransa sa, ca domnul Dorus, distrugea complet acest frumos efect instrumental. Nu dorea ca cel de-al doilea flaut să cînte cu el împreună, așa că transpunea, pentru a domina mai bine orchestra, știma sa la octava superioară, bătîndu-și astfel joc fără rușine de intenția lui Gluck. Și-l lăsau s-o facă. După o asemenea blasfemie, ar fi meritat să fie dat afară din Operă și aruncat șase luni în temniță.

Nu trebuie să uităm micul solo de oboi al domnului Cras, în aria: *Mari zei, destinul ce m-apasă*, în care cîntă nițel cam prea piano doar ultimele două măsuri, și nici frumoasa ritornelă de clarinet din aria: *Ah! fără voia mea*, executată de domnul Leroy cu sunetele frumoase și stilul admirabil ce constituie secretul său.

Dansurile grațioase au fost concepute de domnul Petipa. Domnul Cormon a știut să învingă cu mult succes dificultățile punerii în scenă. Totul este reglat cu o înțelegere perfectă a exigențelor muzicii, de care regizorii nu prea țin cont în mod obișnuit, și cu un mare gust pentru antichitate. Pentru prima dată se văd la Operă demoni și umbre costumați și grupați în mod ingenios pentru a părea fantastici și nu ridicoli.

În sfîrșit, după mai bine de o sută de ani, iată *Alcesta* în adevărata sa lumină, admirată și înțeleasă; și mulți repetă de luni încoace cuvintele abatelui Arnault. Cineva spunînd în prezența sa că *Alcesta* a căzut de la prima sa reprezentație, el replică: „Da, a căzut din cer.”

Dar această reluare a *Alcestei*, cu toate că nu este cu totul ireproșabilă, constituie doar o excepție de la regulă. În general, cînd se repune în scenă o veche capodoperă, după moartea autorului, regele Lear nu mai este rege; teatrul devine palatul fiicelor sale, Goneril și Reagan, în care trebăluiesc slugi obraznice ce maltratează pe ofițerii ilustrului oaspete, sînt lipsite de respect chiar față de acesta și mereu gata să zică, dacă li se reproșează procedeele lor nedemne: „Da, l-am închis pe Kent; comanda aici ca un stăpîn, și asta ne displace profund. Da, am gonit douăzeci și cinci din cavalerii lui Lear; erau incomozi și ne încurcau prin palat. Rămîn alți douăzeci și cinci și sînt suficienți. Ce nevoie avea regele

de cincizeci de cavaleri ca să-l servească? Că nevoie are el de douăzeci și cinci, de douăzeci, de zece, de unul singur chiar? Cei din palat nu ajung ca să satisfacă toanele unui bătrîn încăpățînat, despot și mereu îmbufnat?" Pînă cînd Lear, scos din fire de atîtea ultragii, iese în sfîrșit mîniat, renunțînd la această ospitalitate paricidă și, singur cu credinciosul Kent și cu nebunul său, în noapte și furtună, pe cîmpia pustie, delirînd de durere, strigă: „Trăznete din cer, loviți-mi capul albit! abăteți-vă asupra-mi, nori înghețați! uragane, smulgeți-mi și aruncați-mi pletele! puteți face asta, vă iert, voi nu-mi sînteți fiice!..." Și noi, care sîntem nebunii devotați, împreună cu credinciosul Kent, nobilul Edgar și dulcea Cordelia, noi nu putem decît să gemem și să îmbrățișem majestatea muribundă cu dragostea și respectul nostru. O, Shakespeare! Shakespeare! mare ultragiat! tu care ai avut drept rivali urșii ce luptau în circurile Londrei și picii din teatrul Globe, pentru tine, dar și pentru succesorii tăi din toate timpurile și locurile, ai pus în gura lui Hamlet aceste cuvinte amare:

„Pasiunea voastră mă sfîșie asemenea zdrențelor unei stofe uzate. — Spuneți că e prea lung; e ca barba dumitale, s-ar putea scurta totul în același timp. — N-asculta pe acest idiot; are nevoie de o baladă, de o istorioară licențioasă, altfel adoarme. — Nu adăugați prostii rolurilor voastre pentru a vă atrage aplauzele imbecililor din stal.” Și multe altele...

Și îndrăznesc să-și bată joc de un mare maestru, încă viu din fericire, pentru zidurile fortificate cu care-și înconjoară operele, pentru neîndurătoarele sale exigențe, pentru prevederea sa îngrijorată, pentru neîncrederea în oameni și posibilități. Ah! cîtă dreptate are savantul muzician și om să impună mereu la reprezentarea noilor sale lucrări condițiile formulate astfel: Îmi veți pune la dispoziție cutare cîntăreți, cutare cîntărețe, atîția coriști, atîția muzicanți, cutare muzicanți și cutare coriști; vor face atîtea repetiții sub conducerea mea; nu se va repeta nimic altceva decît lucrarea mea timp de atîtea luni; voi dirija aceste repetiții cum voi crede de cuviință, etc., etc., etc., etc., dacă nu, *îmi veți plăti cincizeci de mii de franci!*

Numai așa pot fi salvate marile compoziții complexe ale artei muzicale de mușcătura șobolanilor ce mișună în teatre, în teatrele din Franța, Anglia, Italia, chiar din Germania, de pretutindeni. Căci, să nu ne facem iluzii, teatrele lirice sînt toate la fel; sînt locurile rău famate ale muzicii, iar muza pură ce e tîrîță aici nu poate să intre decît tremurînd în asemenea locuri. Și de ce asta? Oh! o știm prea bine, am spus-o prea adesea, nu mai e nevoie să o mai spunem. Să repetăm doar că o operă de felul *Alcestei* nu va fi niciodată bine executată *în absența autorului*, decît sub supravegherea unui artist devotat care o cunoaște perfect, care e familiarizat de mult cu stilul maestrului și cunoaște bine

toate problemele ce se leagă de muzică și de studii muzicale, care e profund pătruns de măreția și frumusețea artei și care, bucurându-se de o autoritate ce i-o conferă caracterul, cunoștințele sale speciale și vederile elevate, o utilizează când cu blîndețe, când cu asprime totală; cineva care nu cunoaște nici prieteni nici inamici; un adevărat Brutus care, după ce a dat ordine și a văzut că i se răstălmăcesc e gata oricînd să spună: *I lictor, liga ad palum!* (Hai, lictor, leagă-l la stîlp pe vinovat!) — Dar este domnul X, este domnișoara Y, este doamna Z. — Nici o vorbă, executarea!

Îmi veți spune că cer restabilirea despotismului în teatre. Voi răspunde: Da, mai ales în teatrele lirice și în stabilimentele care au ca obiect să obțină un frumos rezultat muzical cu ajutorul unui număr mare de executanți de diverse feluri, obligați să colaboreze la obținerea unui același rezultat; e nevoie de despotism, de un despotism inteligent fără îndoială, dar totuși despotism, despotism militar, despotism al unui șef general, al unui amiral în timp de război. Fără acela nu se obțin decît rezultate incomplete, nonsensuri, dezordine și cacofonie.

XIII

INSTRUMENTELE ADĂUGATE DE MODERNI ÎN PARTITURILE VECHILOR MAESTRI

.....

Se observa de curînd la unul din concertele Conservatorului că, în duetul din *Armida* de Gluck (*Spirite ale urii și ale furiei*), vocile erau foarte adesea acoperite de sunetele puternice ale trombonilor, și pierdeau astfel mult din efectul lor. Acești tromboni au fost adăugați la Paris de nu știu cine, într-un mod foarte puțin inspirat; în aceeași lucrare, la Berlin, s-au adăugat mult mai mulți. Dar trebuie să spunem în legătură cu aceasta că, în *Armida* ca și în *Ifigenia în Aulis*, Gluck n-a scris nici o notă pentru trombon. Nu trebuie să se creadă că s-a abținut să folosească acest instrument în *Armida*, din cauză că în orchestra Operei n-ar fi existat pe atunci tromboni, căci ei au un rol important în *Alcesta* și în *Orfeu*, partituri care au fost reprezentate, și una și cealaltă, înainte de *Armida*.

E straniu ca un compozitor, oricît de mare ar fi, să nu poată să-și scrie orchestra după propria-i dorință, și mai ales să nu fie liber să se abțină de la utilizarea unor anumite instrumente cînd are poftă. Pînă și maeștrii iluștri și-au permis libertatea să corecteze instrumentația predecesorilor, căroră le împărtășeau astfel din știința și gustul lor. Mozart a instrumentat oratoriile lui Händel. Dreptatea divină a vrut ca mai tîrziu operele lui Mozart să fie reinstrumentate la rîndul lor în Anglia și ca *Nunta lui Figaro* și *Don Juan* să fie împănate cu tromboni, oficleizi și tobe mari. Într-o zi, Spontini mi-a mărturisit că a sporit, cu discreție ce-i drept, instrumentele de suflat ale operei *Ifigenia în Tauris* de Gluck. Doi ani mai tîrziu, plîngîndu-se cu amărăciune în prezența mea de excesele similare al căror martor era, de îngrozitoarele grosolanii adăugate orchestrei bieților decedați care nu puteau să se apere împotriva unor asemenea calomnii, Spontini spuse: „Este îngrozitor! Însăpăimîntător! Deci și eu voi fi corectat în asemenea fel cînd voi fi

mort?...“ La care eu răspund cu tristețe: „Vai! scumpe maestre, și dumneata l-ai corectat pe Gluck!“

Cel mai mare simfonist care a existat vreodată n-a scăpat nici el acestor incalificabile ultragii. În afară de uvertura la *Fidelio*, trombonizată de la un capăt la altul în Anglia, uvertură în care se vede bine că Beethoven a folosit trombonii cu multă rezervă, aiurea s-a început deja să se corecteze instrumentația *Simfoniei în do minor*...

Într-o zi, într-o lucrare anume, vă voi da lista tuturor acestor distrugători de capodopere...

XIV

SUNETELE ACUTE ȘI SUNETELE GRAVE, REGISTRUL ACUT ȘI REGISTRUL GRAV AL PIANULUI

Remarcam odată într-o operă o *gamă descendentă* vocalizată, o ruladă, pe aceste cuvinte: *Mă prăvăleam în prăpastie*, a cărei intenție imitativă este foarte nostimă.

Este limpede că muzicianul s-a gândit că o ruladă descendentă exprimă perfect mișcarea unui corp ce cade de sus în jos. Notele scrise pe portativ reprezintă într-adevăr *pentru ochi* această direcție descendentă; dacă sistemul muzicii cifrate s-ar fi impus, semnele scrierii muzicale nu s-ar mai adresa astfel *ochiului*. În plus, dacă cititorul, printr-un capriciu și-ar ține caietul de muzică de-a-ndoaselea, notele ar reprezenta, dimpotrivă, o mișcare ascendentă.

Nu e oare regretabil faptul că se pot cita în muzică numeroase exemple de astfel de copilării provocate de o falsă interpretare a cuvintelor?

Se spune *a urca*, *a coborî*, pentru a exprima mișcarea corpurilor ce se depărtează sau se apropie de centrul pământului. Mă îndoiesc că se poate găsi un alt înțeles pentru aceste două verbe. Dar sunetul, imponderabil ca electricitatea, ca lumina, poate oare, în calitate de sunet mai mult sau mai puțin grav, să se apropie sau să se depărteze de centrul pământului?

Se numește sunet înalt sau acut sunetul produs de un corp sonor ce execută, într-un timp dat, un anumit număr de vibrații; sunetul jos sau grav este cel ce rezultă dintr-un număr de vibrații mai lente executate în același interval de timp. Iată pentru ce expresia *sunet grav* sau *lent* este mai potrivită decât cea de sunet jos, care nu înseamnă nimic; tot așa cea de sunet *acut* (care sfredelește urechea ca un corp ascuțit) are sens, luată la figurat, în timp ce aceea de sunet *înnalt* este absurdă. Într-adevăr, de ce sunetul produs de o coardă ce execută treizeci și două de vibrații pe secundă ar fi mai apropiat de centrul pământului decât sunetul produs de o altă coardă ce execută pe secundă opt sute de vibrații?

Cum se poate ca partea dreaptă a claviaturii orgii sau pianului să fie partea *înaltă* a pianului, așa cum se obișnuiește să fie numită? Pianul are o poziție orizontală. Când un violonist, ținându-și vioara în felul obișnuit, vrea să producă sunete acute, mîna sa stîngă, apropiindu-se de căluș, urcă într-adevăr; dar un violoncelist, al cărui instrument este plasat în poziție opusă, se vede obligat să-și *coboare* mîna pentru a produce aceleași sunete acute, atît de impropriu numite sunete înalte.

Și totuși este adevărat că aceste abuzuri de cuvinte, a căror examinare atentă ajunge pentru a le dovedi ridicolul, i-a făcut pînă și pe marii maeștri să scrie cele mai incredibile nonsensuri, și dimpotrivă, apoi, pe unii oameni de spirit, iritați de asemenea prostii, să condamne la grămadă toate imaginile muzicale și să rîdă chiar și de cele ce vădesc bun simț și gust și care se adresează mai limpede imaginației *auditorului*.

Îmi amintesc de naiva sinceritate cu care un profesor de compoziție își sfătuia elevii să admire acompaniamentul în game descendente dintr-un pasaj din *Alcesta*, în care marele preot, invocînd pe Apollo, zeul luminii, spune:

*Sfîșie cu o rază luminoasă
Vălul oribil ce-o acoperă.*

„Vedeți, spunea el, această gamă ostinată în treizeci-doimi ce *coboară* de la *do* la *do* la viorile prime? Este *raza, raza luminoasă, ce coboară* în vocea marelui preot.“ Dar, și mai trist, fără îndoială, însuși Gluck a crezut că imită astfel *raza*.

XV

FREYSCHÜTZ DE WEBER

Publicul francez înțelege și apreciază astăzi în întregul său și în detalii această compoziție ce odinioară nu i se părea decât o excentricitate amuzantă. El vede rațiunea lucrurilor ce-i rămăseseră ascunse pînă acum; el recunoaște la Weber cea mai severă unitate de gîndire, sentimentul cel mai just al expresiei, al conveniențelor dramatice, unite cu o supraabundență de idei muzicale folosite cu o rezervă plină de înțelepciune, cu o imaginație ce nu-l poartă niciodată pe autor dincolo de linia unde se sfîrșește idealul și începe absurdul.

Este greu, într-adevăr, să găsești în vechea și noua școală o partitură atît de perfectă din toate punctele de vedere ca *Freyschütz*; atît de interesantă de la un capăt la altul; a cărei melodie să aibă mai multă prospețime; ale cărei ritmuri să fie mai captivante, invenții armonice mai numeroase, mai deosebite, iar utilizarea maselor vocale și instrumentale mai energică, fără efort, și mai suavă, fără afectare. De la începutul uverturii pînă la ultimul acord al corului final, mi-e imposibil să găsesc o singură măsură a cărei suprimare sau schimbare să mi se pară de dorit. Inteligența, imaginația, geniul strălucesc pretutindeni cu o forță pe care doar ochii de vultur o pot suporta fără oboseală, atenuată de o inepuizabilă sensibilitate reținută care-l învăluie pe auditor.

Uvertura este foarte admirată în prezent. Este citată ca model al genului. Tema *andantelui* și cea a *allegro*-ului se cîntă pretutindeni. Mai este una pe care trebuie s-o amintesc, pentru că e mai puțin remarcată și pentru că mă impresionează incomparabil mai mult decât tot restul. Este acea lungă melodie plîngătoare, intonată de clarinet peste *tremolo*-ul orchestrei, asemenea unui plîns îndepărtat pe care vîntul îl împrăstie în adîncul pădurii. Aceasta țintește drept în inimă; și, cel puțin pentru mine, cîntul feciorelnic care pare să ridice pînă la cer o muștrare timidă, în timp ce o armonie întunecată freamătă și amenință sub el, este una din cele mai noi, mai poetice și mai frumoase opoziții produse în muzică de arta modernă. În această inspirație instrumentală se poate recunoaște cu ușurință o reflectare a caracterului Agathe, ce se va dezvolta curînd cu toată candoarea sa pasionată. Și totuși ea este atribuită rolului lui

Max. Este exclamația tânărului vânător în momentul în care, de pe stînci, cercetează cu ochii adîncul văii infernale. Dar, puțin modificată în contururi și instrumentată astfel, această frază își schimbă complet aspectul și accentul.

Autorul poseda în cel mai mare grad arta de a opera asemenea transformări melodice.

Ar trebui scris un volum pentru a studia fiecare din aspectele lucrării atît de bogată în diverse frumuseți. Principalele trăsături ale fizionomiei sale sînt de altfel cunoscute aproape tuturor. Fiecare admiră veselia exuberantă a cupletelor lui Kilian, cu refrenul corului ce rîde în hohote; surprinzătorul efect al acestor voci de femei, grupate în *secundă mare*, și ritmul aspru al vocilor bărbătești care completează bizarul concert de hohote. Cine n-a simțit tristețea, dezolarea lui Max, bunătața ce se bănuiește în tema corului care încearcă să-l consoleze, bucuria molipsitoare a acestor țărani robuști ce pleacă la vînătoare, platitudinea comică a marșului cîntat de lăutarii satului în fruntea cortegiului triumfătorului Kilian; și acel cîntec diabolic al lui Kaspar, cu rîsul său hîd și strigătul sălbatic al mării sale arii: *Victorie! Victorie!* care pregătește într-un fel atît de amenințător explozia finală! Acum toți, amatori și artiști, ascultă cu încîntare acest delicios duet, în care se schițează încă de la început caracterele contrastante ale celor două tinere. Ideea maestrului o dată recunoscută, dezvoltarea poate fi urmărită pînă la capăt cu ușurință. Agatha este totdeauna dragăstoasă și visătoare; Ännchen, fericita copilă care n-a iubit încă, se complace în inocente cochetării; vorbăria sa veselă, cîntul său simplu intervin sprintene în mijlocul convorbirii celor doi îndrăgostiți îngrijorați, absorbiți de tristețe. Auditorului nu-i scapă nimic din aceste suspine ale orchestrei din timpul rugăciunii tinerei fecioare ce-și așteaptă logodnicul, ca și din acele zgomote stranii, unde urechea atentă crede că regăsește

*Zvonul surd al bradului întunecat
Unduind în adierea nopții,*

iar întunericul pare să devină deodată mai adînc și mai rece, la această magică modulație în *do major*:

Totul adoarme în liniște.

Ce freamăt plăcut te cuprinde apoi, ascultînd strigătul plin de elan:
El el el el!

Și mai ales la acest strigăt nemuritor care zguduie tot sufletul:

Cerul s-a deschis pentru mine!

Trebuie să recunoaștem că nu există arie mai frumoasă. Nici un maestru german, italian sau francez n-a făcut vreodată să vorbească

astfel succesiv în aceeași scenă rugăciunea sfântă, melancolia, îngrijorarea, meditația, somnul naturii, elocvența tăcută a nopții, misterul armonios al bolții înstelate, tulburarea așteptării, speranța, încrederea, bucuria, exaltarea, beatitudinea, dragostea fierbinte! Și ce orchestră acompaniază aceste nobile melodii vocale! Ce invenții! Ce căutări ingenioase! Ce comori descoperă o inspirație subită! Aceste flaute în grav, aceste viori în cvartet, aceste melodii ale violelor și violoncelor în sextă, ritmul sacadat al bașilor, acest crescendo ce urcă și izbucnește la capătul luminoasei sale ascensiuni, pauzele în timpul cărora pasiunea pare să-și adune puterile pentru a se avînta apoi cu mai mare violență. Nimic nu i se poate asemana! este arta divină! este poezia, este însăși dragostea! Ziua în care Weber a auzit pentru prima dată această scenă redată cum a visat, dacă a auzit-o vreodată așa, acea zi senină, fără îndoială, l-a făcut să i se pară mult mai palide toate zilele ce i-au urmat. Mai bine ar fi murit! la ce bun să mai trăiești după asemenea bucurii!

.....

Anumite teatre din Germania, pentru a respecta cît mai mult posibil verosimilul în detrimentul artei, fac să se audă, se spune, în timpul scenei turnării gloanțelor, cele mai discordante zgomote: țipete de animale, lătrături, horcăituri, urlete, arbori doborîți etc., etc. Cum să mai auzi muzica în mijlocul acestui hidos tumult? Și de ce, în cazul cînd ai auzi-o, să alături realitatea cu imitația? Dacă admir lătratul sălbatic al cornilor din orchestră, vocea cîinilor voștri din teatru nu-mi poate inspira decît dezgust. În schimb, cascada naturală nu se numără printre efectele scenice incompatibile cu interesul partiturii; departe de aceasta, ea îl sporește. Acest clipocit de apă, egal și continuu, te îndeamnă la visare; el are un efect mai puternic mai ales în timpul acelor lungi puncte de orgă pe care compozitorul le-a folosit atît de bine, și se unește perfect cu sunetele clopotului îndepărtat care anunță lent ora fatală.

Cînd, în 1837 sau 1838, au vrut să monteze *Freyschütz* la Operă, se știe că am acceptat sarcina de a scrie recitativele ce înlocuiau dialogul vorbit din lucrarea originală, a cărui folosire este interzisă de regulamentul Operei. Nu e nevoie să spun germanilor că în această scenă stranie și îndrăzneată între Samiel și Kaspar, am evitat să-l pun să cînte pe Samiel. Exista aici o intenție prea formală; Weber l-a pus pe Kaspar să cînte și pe Samiel să spună cele cîteva cuvinte ale răspunsului. Doar o dată cuvîntul diavolului este ritmat, fiecare silabă căzînd pe o notă de timpan. Rigoarea regulamentului ce interzice dialogul vorbit la Operă nu e atît de mare încît să nu se poată introduce într-o scenă muzicală cîteva cuvinte pronunțate în acest fel; s-au străduit deci să uzeze de libertatea ce li se oferea pentru a păstra și această idee a compozitorului.

Partitura operei *Freyschütz*, datorită insistențelor mele, a fost executată în întregime în ordinea în care a fost scrisă de autor.

Libretul a fost tradus și nu adaptat de domnul Emilien Pacini.

S-a respectat astfel fidelitatea, atât de rară totdeauna și pretutindeni, cu care Opera a montat această capodoperă; într-adevăr, finalul celui de-al treilea act a fost pentru parizieni aproape o noutate. Unii îl ascultaseră cu paisprezece ani mai înainte la reprezentațiile de vară ale trupei germane; dar cea mai mare parte din ei nu-l cunoștea. Acest final este o minune de concepție muzicală. Tot ce cântă Max, prăvălit la picioarele prințului, este plin de remușcare și de rușine; primul cor în *do* minor, după doborârea Agathe și a lui Kaspar, are o frumoasă culoare tragică și anunță foarte bine catastrofa ce va urma. Apoi, revenirea Agathe la viață, înduioșătoarea ei exclamație: O, *Max!*, uralele mulțimii, amenințările lui Ottokar, intervenția pioasă a ermitului, binecuvîntarea lui împăciuitoare, rugămințile tuturor acelor țărani și vînători pentru a obține iertarea lui Max, inimă aleasă rătăcită pentru o clipă; acest sextuor unde se văd renăscînd speranța și fericirea, această binecuvîntare a bătrînului călugăr care-i face pe toți să-și plece frunțile cu emoție și smulge adunării prosternate un imn măreț în laconismul său; și, în sfîrșit, acest cor final unde reapare pentru a treia oară tema allegro-ului din aria Agathe, deja auzită în uvertură; toate sînt frumoase și demne de admirație, la fel ca ceea ce precede. Nu există o notă care să nu fie la locul ei și care să poată fi suprimată fără a distruge armonia ansamblului. Spiritele superficiale nu vor fi de această părere probabil, dar pentru orice auditor atent lucrul este sigur și, cu cît se va asculta mai mult finalul, cu atît vor fi mai convinși de aceasta.

Cîtiva ani după punerea în scenă a lui *Freyschütz* la Operă, în timp ce lipseam din Paris, capodopera lui Weber, scurtată, mutilată în zeci de feluri, a fost transformată în muzică de balet; execuția ei a devenit mizerabilă, chiar scandalosă; va fi oare vreodată schimbată în bine?... Nu putem decît să o sperăm.

XVI

OBERON, OPERĂ FANTASTICĂ DE K. M. WEBER; PRIMA EI REPREZENTARE LA TEATRUL LIRIC

6 martie 1857.

Atmosfera muzicală a Parisului este în general cețoasă, umedă, întunecată, rece, și uneori chiar furtunoasă. Anotimpurile sînt aici deosebit de capricioase. În unele momente ninge cu mușete, plouă cu lăcuste și cu broaște rîioase și nu există umbrele de pînză și nici de tinichea care să poată apăra pe oameni de această pacoste. Apoi deodată cerul se limpezește și, chiar dacă nu cade mană din cer, te poți desfăta cu aerul cald și curat, poți găsi ici și colo minunate flori ce cresc printre ciulini, mărăcini și urzici, și poți alerga fermecat să le savurezi parfumul și să le culegi. În prezent ne bucurăm de binecuvîntarea unei astfel de vremi; numeroase flori foarte frumoase ale artei tocmai au îmbobocit și sîntem bucuroși de ivirea lor. Să amintim la început cel mai mare eveniment muzical semnalat la noi de mulți ani, recenta montare a operei *Oberon* de Weber, la Teatrul Liric. Această capodoperă (este o adevărată capodoperă, senină, radioasă, desăvîrșită) există de treizeci și unu de ani. Ea a fost reprezentată pentru prima dată la 12 aprilie 1826. Weber o compusese în Germania, pe cuvintele unui libretist englez. Domnul Planchet, la cerera unui director al unui teatru liric din Londra care credea în geniul autorului lui *Freyschütz*, și care conta pe o frumoasă partitură și pe o *afacere* bună.

Rolul principal (Huon) a fost scris pentru celebrul tenor Braham, care l-a cîntat, se spune, cu o extraordinară vervă; ceea ce n-a împiedicat noua lucrare să sufere în fața publicului britanic un eșec aproape complet. Cine știe ce era pe atunci educația muzicală a melomanilor de dincolo de Canalul Mîneicii!... Weber suferise de curînd un alt semi-eșec în propria-i țară; partitura *Euryanthe* fusese primită acolo cu răceală. Oameni zdraveni, ce suportă fără să clipească groaznice oratorii capabile să te preschimbe în stană de piatră și să îți înghețe spiritul, se plictiseau la *Euryanthe*. Erau foarte mîndri că au putut să se plictisească.

sescă la ceva și să dovedească astfel că sîngele lor circulă. Asta le dădea iluzia spiritului efervescent, ușor, francez, parizian; și, pentru a-i spori caracterul spiritual, ei inventară un fel de calambur botezînd *Euryanthe* cu numele *Ennuyante*, pronunțînd *Ennyante*. Nu se poate descrie succesul acestei grosolănii prostești; el durează încă. De treizeci și trei de ani „gluma” circulă în Germania, și nu s-a reușit să se convingă acele persoane ridicole că expresia nu este franțuzească; că se spune „une pièce ennuyeuse”^{*} și nu „ennuyante” și că pînă și băieții de prăvălie din Franța n-ar comite o năzbîtie ca asta.

Euryanthe căzu deci, pentru moment, strivită sub această glumă stupidă. Weber, trist și descurajat cînd i s-a propus să scrie *Oberon*, nu se hotărî fără ezitare să întreprindă o nouă luptă cu publicul. El se resemnă totuși și ceru un răgaz de optsprezece luni pentru a-și scrie partitura. Nu improviza. Ajuns la Londra, a avut mult de suferit mai întîi din cauza părerilor unora dintre cîntăreții săi; totuși îi reduse la tăcere mai mult sau mai puțin. Execuția operei *Oberon* a fost satisfăcătoare. Weber însuși, unul din cei mai îndemînatici dirijori de orchestră ai timpului său, a fost rugat s-o dirijeze. Dar auditorul a rămas rece, serios, posac (*very grave*), ca să folosim încă un joc de cuvinte care cel puțin este englezesc. Și *Oberon* n-a adus cîștig, iar antreprenorul nu putu să-și acopere cheltuiala; el obținuse frumoasa partitură și făcuse o proastă afacere. Cine poate ști ce s-a petrecut atunci în sufletul artistului, sigur de valoarea lucrării sale?... Ca să-l însuflețească printr-un succes pe care-l credeau ușor de obținut, prietenii săi îl convinseră să dea un concert, pentru care Weber compuse o mare cantată intitulată, dacă nu mă înșel, *Triumful păcii*. Concertul a avut loc, cantata fiind executată în fața unei săli aproape goale, și rețeta nu egală cheltuielile serii...

Weber, la sosirea sa la Londra, acceptase ospitalitatea onorabilului capelmaistru sir George Smart. Nu știu dacă s-a întîmplat la întoarcerea de la acest trist concert sau doar cîteva zile mai tîrziu; dar într-o seară, după ce a stat de vorbă timp de o oră cu gazda sa, Weber, deprimat, se culcă în pat, unde, a doua zi, sir George îl găsi deja rece, cu capul sprijinit pe una din mîini, mort din cauza unei crize cardiace.

Îndată s-a anunțat o reprezentație solemnă cu opera *Oberon*; toate lojile au fost reținute imediat; spectatorii s-au prezentat toți în doliu; sala a fost plină de un public recules, a cărui atitudine, exprimînd sincere regrete, părea să spună: „Sîntem dezolați că nu i-am înțeles opera, dar știm că era un om (*He was a man, we shall not look upon his like again*) și că nu vom mai vedea niciodată unul care să-i semene!...”

^{*} O piesă plicticoasă (n. tr.).

După cîteva luni, uvertura operei *Oberon* a fost tipărită; teatrul Odéon din Paris, care făcuse avere cu opera *Freyschütz* descărnată și sfîșiată, a fost curios să cunoască cel puțin o bucată din ultima lucrare a lui Weber. Directorul ordonă studierea acestei minuni a muzicii simfonice. Orchestra nu văzu în ea decît o țesătură de bizarerii, de asperități și de nonsensuri, și nici nu știu dacă uvertura a obținut onorurile ce se fac unei înjunghieri în public.

Zece sau doisprezece ani mai tîrziu, aceiași muzicanți ai Odeonului, transplantați în monumentală orchestră a Conservatorului, executau sub conducerea unui dirijor adevărat, Habeneck, aceeași uvertură și își amestecau strigătele de admirație cu uralele publicului. . . După alți opt sau nouă ani, Societatea de concerte a Conservatorului a executat un cor al spiritelor și finalul primului act din *Oberon*, pe care publicul le aclamă cu un entuziasm egal celui cu care primise uvertura; mai tîrziu încă, alte două fragmente au avut aceeași soartă fericită. . . și asta a fost tot.

O mică trupă germană, venită la Paris să-și piardă vremea și banii în timpul verii, a fost singura care a reprezentat, acum vreo douăzeci și șapte de ani, opera *Oberon* în întregime, la teatrul Favart (azi Opera Comică). Rolul Reziei a fost cîntat de celebra doamnă Schroeder-Devrient. Dar această trupă era cu totul insuficientă; corul sărac, orchestra mizerabilă; decorurile găurite, putrede; costumele sfîșiate inspirau mila. Publicul muzical inteligent lipsea din Paris, așa că *Oberon* trecu neobservată. Unii artiști și melomani clarvăzători admirau în taină acest poem divin și repetau, gîndindu-se la Weber, cuvintele lui Hamlet:

„A fost un om și nu vom vedea un altul asemenea!”

Totuși Germania culesese perla crescută în scoica britanică, pe care cocoșul galic atît de lăcom de grăunțe o disprețuia. O traducere germană a piesei domnului Planchet se răspîndi treptat în teatrele din Berlin, Dresda, Hamburg, Leipzig, Frankfurt, München, și partitura operei *Oberon* fu salvată. Nu știu dacă ea a fost vreodată executată în întregime în orașul spiritual și răutăcios care găsisse precedentă lucrare a lui Weber plicticoasă. S-ar putea. Generațiile se succed fără să semene între ele.

În sfîrșit, după treizeci și unu de ani, întîmplarea punînd în fruntea unuia din teatrele lirice din Paris un bărbat care înțelege și simte muzica de calitate, un bărbat inteligent, curajos, activ și devotat ideii ce a adoptat-o o dată, minunatul poem al lui Weber ne-a fost în cele din urmă relevat. Publicul n-a făcut asupra maestrului, nici asupra lucrării sale niciun joc de cuvinte dizgrațios, nu a rămas *grave*, ci a aplaudat fermecat cu totul; deși această muzică deranjează, răstoarnă, violentează cu un dispreț profund obișnuințele sale cele mai scumpe, cele mai înrădăcinate și cele mai legate de instinctele secrete sau mărturisite.

Succesul operei *Oberon* la Teatrul Liric este foarte mare, cinstit, foarte adevărat. Este un succes ales, care va atrage pe toată lumea. Întreg Parisul va dori să asculte și să vadă opera *Oberon*, să admire delicioasa muzică, frumoasele decoruri, bogatele costume, și să-l aplaude pe noul său tenor. Căci este unul care se lansează acum; domnul Carvalho a descoperit pentru rolul lui Huon un adevărat tenor (Michot), și cu fiecare reprezentație voga stelei crește. Și, pentru a încheia cu explicarea faimei acestei capodopere, aflați că la final lumea râde în hohote, și că întreaga sală e cuprinsă de convulsii.

N-au crezut de cuviință să facă pur și simplu o traducere a libretului englezesc al domnului Planchet, ci un fel de imitație a acestui libret și a poemului *Oberon* al lui Wieland. Nu știu dacă s-a procedat bine; cel puțin însă, partitura a fost respectată aproape în întregime. Ea n-a fost nici mutilată, nici instrumentată, nici insultată în vreun fel, cum se obișnuiește. Doar câteva bucăți au fost transplantate dintr-o scenă în alta, dar totdeauna într-o situație asemănătoare cu cea pentru care fuseseră compuse. Iată deci despre ce e vorba în această feerie. *Oberon*, regele spiridușilor, o iubește cu pasiune pe regina sa *Titania*. Totuși acești doi soți se ceartă adesea. *Titania* se încăpățânează să susțină cauza femeilor vinovate (fără îndoială, în amintirea straniului său amor pentru cârpaciul *Bottom*. Un cârpaci care are un cap de măgar și care se numește *Bottom*!... Nu vă voi spune ce înseamnă acest nume englezesc. Căutați. Citiți *Visul unei nopți de vară*. Shakespeare a depășit aici, cu mult, pe cei mai caustici ironiști.). *Oberon* apără cauza bărbaților mai mult sau mai puțin înșelați pe nedrept. Într-o frumoasă noapte de vară își pierde răbdarea și se desparte de *Titania*, jurând să n-o mai revadă niciodată. O va ierta doar dacă doi tineri îndrăgostiți, ce simt unul pentru celălalt o dragoste curată și constantă, rezistă tuturor încercărilor la care vor fi supuse fidelitatea și virtutea lor. Clauză ciudată, căci frumoasele calități ale unui cuplu uman nu servesc cu nimic relelor trăsături ale feericei majestăți a reginei *Titania*, și nu văd ce-ar putea câștiga regele spiridușilor, recăpătându-și soția prin triumful virtuții a doi străini. Dar aceasta e intriga piesei. *Oberon* are ca paj un mic spiriduș grațios, puțin malițios, spiritual, adorabil, fermecător (cel puțin așa este spiridușul lui Shakespeare), care se numește *Puck*. *Puck* vede că stăpînul său e trist și tînjește. El vrea să-l împace cu *Titania*; cunoaște condițiile. La treabă deci! A descoperit în Franța un frumos cavalier, *Huon*, din *Bordeaux*; la *Bagdad*, o fermecătoare prințesă, *Rezia*, fiica unui calif, și, cu ajutorul unui vis ce-l trimite simultan fiecăruia dintre ei, îi face să se îndrăgostească unul de celălalt. *Huon* pornește imediat peste munți și văi în căutarea prințesei adorate. O bătrînă bună, pe care o întâlnește în mijlocul unui codru, îi spune că *Rezia* locuiește în *Bagdad* și propune cavalerului și scutierului său

Chérasmin să-i ducă acolo într-un minut, dacă Huon vrea să jure că-i rămîne credincios toată viața iubitei sale, și că nu-i cere nici cel mai mic lucru pînă în clipa căsătoriei lor. Huon jură. Pe dată, bătrîna se preschimbă într-un spirit grațios. Este chiar Puck care-și ia înfățișarea obișnuită. Oberon sosește și confirmă spusele lui Puck, iar voiajorii noștri sînt transportați într-o clipă la cinci sute de leghe de acolo, în grădinile haremului califului din Bagdad. Rezia plînge din cauza absenței cavalerului său necunoscut și este disperată din cauza odioasei căsătorii la care o silește tatăl ei. Plimbîndu-se tristă prin grădina palatului, ea îi întîlnește pe noii sosiți; într-unul recunoaște pe cavalerul din vis: „O, fericire, tu ești? — Te iubesc. — Am să vă salvez. — Revino astă seară. Cînd imanul va chema credincioșii la rugăciune, eu voi fi aici și vom pune la cale fuga noastră.” Seara, într-adevăr, îndrăgostiții se revăd, dar gărzile palatului îi prind pe cei doi străini, îi aruncă în temniță, iar califul hotărăște să fie omorîți. Puterea supranaturală a lui Oberon le vine în ajutor; sînt eliberați; ei capturează o mică corabie pe care Abukan (bărbatul impus Reziei) venea să-și ia logodnica; Rezia apare cu confidenta ei Fatima; toți patru pleacă.

Și corabia ce le poartă dragostea pornește.

Dar vai! omul este o ființă slabă, iar necazurile din timpul călătoriei sînt greu de suportat. Se înțelege că doi tineri îndrăgostiți ca ai noștri, închiși pe o corabie mică, cu greu își pot stăvili elanul dragostei lor. Oberon citește în inima cavalerului și, furios pentru dorința ce i-o descoperă, se hotărăște să-l despartă de Rezia. „Trezește-te furtună, scormonește Oceanul, fă să piară corabia!” Vînturile se pornesc: Euris, și Notus, și Borée, plus multe altele, urmate de spiritele focului, de meteori etc.

Noaptea întunecoasă cuprinde întinderea apei. Rezia este aruncată singură pe o stîncă, Fatima și Chérasmin pe o alta. Nu se știe ce i s-a întîmplat cavalerului. Naufragiații mai au de întîmpinat multe greutăți. Prinși de pirați sălbatici, sînt duși pe coasta Africii și vînduți beifului din Tunis. Închisă în harem, Rezia inspiră beifului o violentă pasiune. Ceilalți doi îndrăgostiți (căci Chérasmin și Fatima se iubesc și ei foarte mult) sînt mai fericiți; ei n-au fost despărțiți, și munca lor de sclavi constă în cultivarea uneia din grădinile Înălțimii Sale.

Eunucul Abulifar le spune că în harem se va produce o revoluție, adică detronarea vechii favorite și ridicarea Reziei la această onoare.

Dar Rezia respinge cu îndîrjire atenția beifului, ea rămîne credincioasă pînă la moarte cavalerului său. Puck, profitînd de această nobilă credință, obține de la Oberon ca o ultimă și solemnă încercare să-i fie acordată cavalerului. Regele spiridușilor consimte. Imediat Puck îl pescuiește de undeva pe bietul Huon și-l aduce în grădina beifului din

Tunis. Și iată-l înconjurat de o mulțime de hurii, una mai fermecătoare decît alta, care dansează, cîntă, îl îmbrățișează, îl pîrjolesc cu ochiadele lor, îl perpelesc cu surîsurile lor. . . Zadarnice sfortări, Huon rezistă seducțiilor; el o iubește pe Rezia, numai pe ea, și îi va rămîne credincios. Beiul sosește și, găsimd un străin în mijlocul femeilor sale, ordonă să fie tras în țeapă imediat. Se va proceda la această operație. Dar încercarea tinerilor îndrăgostiți a fost hotărîtoare; dragostea a triumfat; Oberon este satisfăcut. Se aude cornul său fermecat și, pe dată, beiul, șeful eunucilor, gărzile haremului, întreg haremul sînt cuprinși de o irezistibilă dorință de a dansa, de a se învîrți ca niște derviși, încep să se rotească într-o mișcare tot mai rapidă, sub îndemnul din ce în ce mai viu și mai imperios al necruțătorului corn; pînă cînd, la o lovitură de tobă, această mulțime buimăcită cade la pămînt pe jumătate moartă, iar Oberon, frumoasa lui Titania și credinciosul lor Puck se ridică spre cer înconjurați de glorie. Și regele spiridușilor se adresează astfel tinerilor îndrăgostiți: „Ați rămas credincioși unul altuia și ați rezistat tuturor ispitelor, fiți fericiți! Întoarce-te în Franța, Huon; du-te și o prezintă curții pe Rezia ta; te voi ocroti mai departe.”

Ar trebui scris foarte mult pentru a analiza cum se cuvine partitura operei *Oberon*, pentru a examina problemele de stil ale lucrării, pentru a explica procedeele folosite de autor și a găsi cauza farmecului exercitat de această muzică asupra auditorilor, chiar și a celor străini de orice noțiune, dacă nu de orice sentiment al artei sunetelor.

Oberon este replica operei *Freyschütz*. Una aparține fantasticului întunecat, violent, diabolic; cealaltă ține de domeniul feeriilor senine, grațioase, fermecătoare. În *Oberon* supranaturalul se găsește atît de abil combinat cu lumea reală, încît nu se poate ști precis unde încep și unde se termină, iar pasiunea și sentimentul se exprimă într-un limbaj și cu niște accente ce par să nu fi fost auzite niciodată mai înainte.

Această muzică este melodioasă, dar într-un fel diferit de al celor mai mari melodiști. Melodia se ridică din voci și din instrumente asemenea unui parfum subtil pe care-l respiri cu încîntare, fără a-i putea fixa mai întîi caracterul. O frază, al cărei început scapă auditorului, pune stăpînire pe acesta chiar în clipa în care o remarcă; o alta, pe care n-a observat-o că se stinge, îl urmărește încă mult timp după ce încetează s-o audă. Ceea ce constituie principalul farmec al acestei muzici este grația, o grație aleasă și oarecum stranie. S-ar putea spune despre inspirația lui Weber în *Oberon* ceea ce Laerte spune despre sora sa Ofelia:

*Thought and affliction; passion, hell itself,
She turns to favour and to prettiness.*

(Visarea, mîhnirea, pasiunea, chiar și iadul sînt preschimbate de ea în farmec și grație.)

Doar că iadul nu figurează aici, iadul care de altfel, în mîna lui Weber, n-a avut niciodată forme grațioase ci, dimpotrivă, forme înfricoșătoare și teribile.

Înlănțuirile armonice ale lui Weber au un colorit ce nu se regăsește la nici un alt maestru și care se reflectează mai mult decît se poate crede asupra melodiei sale. Efectul lor se datorează cînd alterării unor note ale acordului, cînd răsturnărilor rar folosite, uneori chiar suprimării de sunete ce trec drept indispensabile. Astfel este, de exemplu, acordul final al piesei nimfelor mării, în care tonica este suprimată, și unde, cu toate că piesa este în *mi*, autorul n-a vrut să lase să se audă decît *sol diez* și *si*. De aici neclaritatea acestei încheieri și visarea în care îl cufundă ea pe auditor.

S-ar putea spune același lucru aproape despre modulațiile sale; oricît de ciudat ar fi, ele sînt totdeauna aduse cu o mare artă, fără asperități, fără zguduiri, într-un fel mereu neprevăzut, pentru a spori expresia unui sentiment și nu pentru a provoca urechii o surpriză copilărească.

Weber admite libertatea absolută a formelor ritmice: nimeni nu s-a opus mai mult decît el tiraniei așa-numitei *caruri*, a cărei folosire exclusivă și limitată la aglomerări de numere care contribuie atît de mult, nu numai la nașterea monotoniei, dar și la producerea platitudinii. În *Freyschütz* el oferă numeroase exemple de construcție novatoare a frazei. Printre aceste exemple, muzicienii francezi, cei mai pătrați dintre melodiști, după părerea italienilor, au fost foarte surprinși să admire cîntecul de pahar al lui Kaspar, care se compune, în prima jumătate dintr-o succesiune de fraze de trei măsuri, și, în cea de-a doua jumătate a sa, dintr-o succesiune de fraze de patru. În *Oberon* se găsesc diverse pasaje în care țesătura melodică este ritmată din cinci în cinci. În general, fiecare frază de cinci măsuri sau de trei are răspunsul ei care constituie o simetrie, producînd numărul par, atît de drag muzicienilor obișnuiți, în ciuda proverbului: *Numero Deus impare gaudet*. Dar Weber nu se crede deloc obligat să stabilească cu tot dinadinsul și pretutindeni această simetrie; foarte adesea fraza sa impară nu are un răspuns. Mă voi adresa oamenilor de litere, pentru a afla dacă La Fontaine a folosit o formă excelentă plasînd un mic vers izolat format din două silabe, la sfîrșitul uneia dintre fabulele sale:

*Dar ce se iscă adesea?
Vîntul.*

Răspunsul lor afirmativ, nu mă îndoiesc, explică și justifică procedeul analog introdus în muzică de numeroși muzicieni, printre care trebuie citați, alături de Weber, Gluck și Beethoven. Mi se pare la fel

de absurd să vrei să ritmezi muzica exclusiv din patru în patru măsură, ca și să nu admiți în poezie decât un singur fel de versuri.

Dacă, în loc de a fi zis atât de fin:

*Dar ce se iscă adesea?
Vîntul.*

fabulistul ar fi scris:

*Dar ce se iscă adesea?
Nu se iscă decât vîntul.*

el și-ar fi încheiat fabula cu o insuportabilă platitudine. Analogia acestui exemplu cu problema muzicală ce ne preocupă este frapantă. Doar încăpăținarea rutinei poate s-o conteste sau să-i nege consecințele.

Și acum, dacă ni se pare evident că muzica nu poate și nici nu trebuie să se conformeze orbește folosirii unor anumite școli ce vor să păstreze cea mai pătrată carură în toate și pretutindeni, dacă în această persistență ridicolă recunoaștem cauza lipsei de expresie, a stilului incert, a vulgarității unui mare număr de producții din toate timpurile, va trebui să recunoaștem și faptul că există de asemenea neregularități șocante ce trebuie evitate cu grijă. Gluck (mai ales în *Ifigenia în Aulis*) a comis multe de acest fel, trebuie să recunoaștem, rădînd sentimentul armoniei ritmice. Weber nu e nici el cruțat; găsim chiar un exemplu foarte regretabil într-una din cele mai agreabile piese din *Oberon*, în cîntecul naiadelor, de care tocmai am vorbit. După prima mare frază vocală, compusă din de patru ori patru măsură, autorul a dorit să-i permită vocii o scurtă odihnă. Această pauză este suplinită de orchestră. Crezînd, desigur, că urechea nu va ține deloc seamă de fragmentul instrumental, autorul a reluat apoi cîntul vocal, ritmat pătrat, ca și cînd măsura orchestrei n-ar fi existat. Dar, după părerea noastră, el s-a înșelat. Urechea suferă din cauza acestei adăugări a unei măsuri în melodie; se observă perfect că mișcarea de oscilație a fost întreruptă, că fraza și-a pierdut regularitatea balansării care-i dă atîta farmec. Revenind la comparația pe care am făcut-o între melodie și versificație, voi spune că, în cazul de care este vorba, greșeala este tot atît de evidentă cum ar fi dacă o strofă formată din versuri de zece silabe ar conține *unul singur format din unsprezece*.

Despre instrumentația lui Weber voi spune doar că este de o bogăție, varietate și noutate admirabilă. Distincția este calitatea sa dominantă; nici un mijloc care să fie respins de gust, nici o brutalitate, nici un nonsens. Pretutindeni un colorit fermecător, o sonoritate vie dar armonioasă, o forță reținută și o cunoștință profundă a naturii fiecărui instrument, a diverselor caractere, a simpatiilor sau antipatiilor sale pentru

ceilalți membri ai familiei orchestrale; pretutindeni, în fine, sînt păstrate cele mai intime raporturi între scenă și orchestră, nicăieri nu se găsește un efect fără scop, un accent nemotivat.

I se reproșează lui Weber maniera sa de a scrie pentru voci; din păcate acest reproș este îndreptățit. Adesea el le impune succesiuni de o excesivă dificultate, care abia dacă s-ar potrivi unui alt instrument decît pianul. Dar acest defect, care nu e atît de frecvent precum se susține, dispare cînd ciudățenia desenului vocal este motivată de o intenție dramatică. Atunci devine, dimpotrivă, o calitate; în acest caz, autorul nu este de condamnat decît în ochii cîntăreților, obligați să-și dea osteneala și să studieze mai mult decît le impune muzica obișnuită.

Astfel sînt numeroase pasaje într-adevăr diabolice ale rolului lui Kaspar în *Freyschütz*, pasaje care, după părerea mea, sînt evidente dovezi de geniu.

Din cele douăzeci de numere ce compun partitura operei *Oberon* nu se găsește nici unul slab. Invențiunea, inspirația, știința, bunul simț strălucesc în toate; și aproape cu regret vom cita următoarele preferințe față de alte piese: corul misterios și suav din introducere, cîntat de spiriduși în jurul patului de flori unde doarme Oberon; aria cavaleriească a lui Huon, în care se găsește o fermecătoare frază prezentată deja în mijlocul uverturii; minunatul marș nocturn al gărzilor seraiului, ce încheie primul act; energicul cor atît de aspru caracterizat: „Glorie conducătorului credincioșilor!"; rugăciunea lui Huon, acompaniată doar de viole, violoncele și contrabași; dramatica scenă a Reziei la marginea Oceanului; cîntecul nimfelor, încredințat astăzi doar lui Puck, în noua versiune a libretului (o greșală, după mine; ar trebui să fie cîntat în spatele scenei, pe una din părțile îndepărtate ale mării, de numeroase voci alese, în unison, și cu o dulceață extremă); corul dansant al spiritelor, ce încheie cel de-al doilea act; aria atît de veselă și grațioasă a Fatimei; duetul ce urmează, cu ostinato-ul său orchestral ce revine la intervale regulate; terțetul atît de armonios, atît de admirabil modulat, ce este acompaniat în pianissimo de instrumentele de alamă; și, în sfîrșit, corul dansat al scenei de seducție, piesă unică în genul său. Niciodată melodia n-a dispus de asemenea surîsuri, iar ritmul, de mîngîieri atît de irezistibile. Faptul că Huon scapă îmbrățișărilor unor femei care cîntă asemenea melodii dovedește că virtutea este adînc sădită în ființa cavalerului.

Auditorul a cerut repetarea a patru numere și a uverturii; mulțimea, care timp de trei ore savurase cu deliciu această muzică atît de nouă și de atrăgătoare, a ieșit din sală într-o stare de adevărată beție. Este un succes, o repet, un succes nobil și mare.

Tenorul Michot are o voce frumoasă, cu timbru generos și simpatice, pe care studiul nu va întîrzia s-o modeleze. Este rechemat la rampă

în fiecare seară. Iată-l, cum se spune în teatru, bine *plasat*. El va ajunge, este de pe acum, un stîlp al Operei. Doamna Rossi-Caccia, după o lungă absență de pe scenă, a reapărut în dificilul rol al Reziei, pe care-l cîntă cu talent. Domnișoara Girard este o excelentă Fatima; doar de și-ar putea corija tremurul vocii! Domnișoara Borghese cîntă și joacă bine rolul spiridușului Puck; doar că este prea masivă; dar, cum să remediezi acest lucru? ... Grillon se achită foarte bine de rolul lui Chérasmin, și Fromant de cel al lui Oberon. Cît despre eunucul Girardot, el stîrnește ilari-tate prin costum, poză, voce stranie și *cuvintele* sale.

Dornic să redea fără meschinărie capodopera lui Weber, domnul Carvalho a adăugat orchestrei zece instrumente cu coarde ce n-au putut fi plasate decît luînd din locurile publicului, și a îmbogățit cu douăspre-zece voci feminine corul spiridușilor. De altfel, montarea este extrem de îngrijită; efectul apoteozei Titaniei și a lui Oberon este din cele mai reușite.

VII

ABU-HASAN, OPERĂ ÎNTR-UN ACT A TÎNĂRULUI WEBER; RĂPIREA DIN SERAI OPERĂ ÎN DOUĂ ACTE A TÎNĂRULUI MOZART; PRIMA LOR REPREZENTARE LA TEATRUL LIRIC

Abu-Hasan este un fel de turc îndrăgostit de un fel de tînără turcoaică; se spune că el are o înfățișare urîță, dar inimă bună; e plin de datorii. Primește bani; în loc să-i folosească pentru a-și achita datoriile, el cumpără daruri pentru iubita sa. Și totuși trebuie să plătească pînă în cele din urmă și n-are cu ce. Or, pașa, stăpînul său, are obiceiul să dea 1.000 piaștri (nu sînt prea sigur de felul monedei) pentru funeraliile fiecărui servitor al său. Abu-Hasan o face deci pe mortul. Iubita (sau soția sa), zeloasă, face și ea pe moarta. Pașa va da deci două mii de piaștri. Această sumă îi va scoate din încurcătură pe îndrăgostiții noștri. Dar pașa descoperă înșelătoria, îl cuprinde rîsul, este dezarmat și iartă. Îndrăgostiții sau soții învie. Toată lumea este mulțumită.

Weber avea șaptesprezece ani, se spune, cînd a scris partitura acestei ingenioase opere. Se spune chiar că domnul Meyerbeer l-a ajutat nițel la compunerea ei, dar acesta n-avea atunci decît șaisprezece ani și jumătate. Astfel că autorul *Hughenoților* este astăzi în imposibilitate de a recunoaște bucățile ce le-a scris pentru lucrarea prietenului său și, dacă vre-un bătrîn bibliofil i-ar spune cu siguranță: „Această arie vă aparține“, ar fi capabil să răspundă ca bunul La Fontaine, căruia i se spunea odată că un tînăr este fiul său: „Tot ce se poate!“

Așa că partitura operei *Abu-Hasan* conține multe lucruri amuzante foarte proaspete, destul de reușite; printre ele o arie pe care Meillet a cîntat-o admirabil, și care a fost recerută cu mare zgomot. De altfel, Meillet interpretează întregul său rol cu un antren și cu o vervă de foarte bun gust. El a obținut un succes deplin ca actor și cîntăreț.

Opera *Răpirea din Serai* este mult mai veche decît *Abu-Hasan*, iar Mozart, cînd a scris-o, nu avea probabil încă șaptesprezece ani. Persoanele dornice să afle exact acest lucru pot să consulte cartea domnului Ulibicev, un rus care știa precis la ce oră a scris autorul operei *Don*

Giovanni ultima notă a cutărei sau cutărei sonate de clavecin, care se pama ascultând două clarinete intonând intervalul de terță mare (*do-mi*) în orchestra primei opere a lui Mozart, și care se ridică indignat dacă aceleași două clarinete făceau să se audă aceleași două note în *Fidelio* de Beethoven. Domnul Ulibicev a fost toată viața chinuit de o crudă îndoială: nu era foarte convins că Mozart ar fi fost însuși bunul Dumnezeu. . .

Răpirea este precedată de o mică uvertură în *do* major, teribil de naivă, și care a produs prea puțin efect; de-abia dacă cei din stal au luat-o în seamă. Și asta, dacă nu vă supărați, ne face să-i admirăm pe ascultătorii de mai sus; căci într-adevăr, dacă ne putem permite să spunem adevărul adevărat, papa Leopold Mozart, în loc să lăcrimeze de admirație, ca de obicei, în fața acestei lucrări a fiului său, ar fi făcut mai bine să o pună pe foc și să spună tânărului compozitor: „Băiete, ai compus aici o uvertură ridicolă; sînt sigur că ai rostit o rugăciune înainte de-a o începe, dar acum ai să faci o alta, și de data asta îți vei roti toate mătaniile pentru a-i îndupleca pe sfinți să te inspire mai bine.” Haida de! ultragiul! blasfemie! vor striga cu indignare toți Ulibicevii, rupîndu-și hainele și acoperindu-și capul cu cenușă, blasfemie! ultragiul! haida de! — Potoliți-vă, oameni venerabili, nu vă rupeți hainele, acoperiți-vă capul cu pudră, dacă vă place, dar nu cu cenușă, căci nu e nici urmă de blasfemie nici de ultragiul în exprimarea părerii noastre; astăzi s-a dovedit pe de-a-ntregul că Mozart, mai ales la cincisprezece ani, nu era întruchiparea lui Dumnezeu. Și mai aflați că-l admirăm mai mult decît voi, că-l cunoaștem mai bine decît voi, dar că admirația noastră e cu atît mai vie cu cît nu rezultă din impresii copilărești și nici din prejudecăți absurde.

Și subiectul *Răpirii* este turcesc. Este eterna sclavă europeană care îi rezistă eternului pașă. Această slavă are o confidentă drăguță; și una și alta sînt îndrăgostite de cîte un tînăr. Acești nefericiți riscă să fie trași în țepă încercînd să-și elibereze iubitele. Ei pătrund în serai, aduc o scară, vreau să spun două scări.

Dar Osmîn, o pocitanie, om de încredere al pașei, le dejoacă proiectele, fură una din scări, arestează cele patru personaje și e gata să le încredințeze furiei călăului, cînd pașa, care e un fals turc de origine spaniolă, aflînd că Belmont, iubitul Constanței, este fiul unui prieten al său spaniol care, odinioară, i-a salvat viața, se grăbește să elibereze pe îndrăgostiții noștri și să-i trimită înapoi în Europa, unde probabil vor avea după aceea mulți copii.

Asta-i tot.

Ar fi o greșeală să spunem că Mozart a scris o minune de muzică. E drept că există multe mici numere vocale drăguțe, însă și o grămadă de

formule pe care ne pare rău să le găsim aici, dar și mai rău să constatăm că Mozart le-a refolosit mai târziu în capodoperele sale.

În general, melodia acestei opere este simplă, dulce, puțin originală, iar acompaniamentele discrete, agreabile, puțin variate, copilărești; instrumentația este cea specifică epocii, dar deja mai bine ordonată decât în lucrările contemporanilor autorului. Orchestra conține adesea ceea ce se numea pe atunci *muzică turcă*, adică toba mare, talgerele, trianglul, folosite într-un mod cu totul primitiv. În plus, Mozart a utilizat aici un mic flaut-cvintă, în *sol* (numit în *la* în epoca în care flautele obișnuite erau numite în *re*). Uneori acest instrument este unit în trio cu cele două flaute.

Dacă prima arie a lui Osmin ar fi scrisă de un compozitor în viață, am avea dreptul s-o găsim destul de lipsită de interes; dacă cele trei cuplete cîntate după aceea de acest personaj ar fi tot așa, cu siguranță n-ar fi fost *bisate*. Corul, cu acompaniament de muzică turcească, are caracterul indicat de subiect. Duetul în șase optimi Osmin — confidentă, prea puțin colorat, prea puțin atrăgător, conținând multe note ascuțite pe care soprana trebuie să le scoată pe riscul propriu, are un efect destul de dizgrațios. Allegro-ul ariei următoare prezintă o supărătoare asemănare cu melodia populară pariziană *En avant, Fanfan la Tulipe!* pe care Mozart, fără îndoială, n-a cunoscut-o niciodată. Trebuie deci să inversăm fraza, să transformăm reproșul în elogiu și să spunem: „Naiva melodie populară pariziană are onoarea să semene cu tema unui allegro de Mozart.”

Aria lui Belmont, în schimb, este melodioasă, expresivă, fermecătoare. Cvartetul, de o mare naivitate, devine mai animat spre *coda*, datorită intervenției unui pasaj rapid de vioară. Un marș cu surdine încheie bine primul act.

Aria subretei este din păcate împănată cu acele pasaje și vocalizări grotești folosite de Mozart, chiar și în cele mai magnifice lucrări ale sale. Era gustul timpului — se va spune; cu atît mai rău pentru timp, și cu atît mai rău pentru noi astăzi. Fără îndoială, Mozart ar fi făcut mai bine să-și consulte propriul gust. Partea de soprano a acestui număr este, de altfel, scrisă prea mult în registrul acut. Acest defect trebuie să fi fost mai puțin observabil în epoca în care diapazonul era mai jos cu un semiton decât diapazonul actual.

Cupletele foarte amuzante cîntate de Bataille și Froment au fost onorate cu *bis*. Aria în *re* a lui Osmin, care le urmează, oferă această particularitate, des remarcată la Mozart, a unei teme ritmate din trei în trei măsuri, urmată de o frază ritmată din patru în patru. Chiar și Mozart credea că nu este nepotrivit să ritmezi o melodie altfel decât în forma zisă pătrată? ... Un întreg sistem este deranjat de acest fapt. Rolul lui Belmont mai are o romanță grațioasă; cîntecul-semnal, cu acom-

paniamentul său de viori în *pizzicato*, este amuzant; dar, după părerea mea, cel mai bun număr al partiturii ar fi duetul dintre Constance și Belmont, care o încheie. Sentimentul lui este foarte frumos, stilul mult mai nobil decât tot ce-l precede, forma mai generoasă, iar ideile sînt magistral dezvoltate aici.

Răpirea, după părerea aproape a tuturor confrăților din critica muzicală, a fost executată la Teatrul Liric cu cea mai *scrupuloasă fidelitate*. Doar că piesa a fost împărțită în două acte, deși era scrisă în trei, s-a *inversat ordinea unor numere*, s-a scos o mare arie din rolul doamnei Meillet ca să fie acordat cu cel al doamnei Ugalde, și s-a plasat între cele două acte *faimosul marș turc*, atît de cunoscut de pianiștii care cîntă Mozart.

Iată ce sîntem siliți să numim o *scrupuloasă fidelitate*...

XVIII

METODA INVENTATĂ DE DOMNUL DELSARTE PENTRU A ACORDA INSTRUMENTELE CU COARDE FĂRĂ AJUTORUL URECHII

Auziți voi, pianiști, ghitariști, violoniști, violonceliști, contrabasiști, harpiști, acordeuri și voi, șefi de orchestră! *fără ajutorul urechii!!!!* Iată o descoperire epocală, incomparabilă, neprețuită, mai ales pentru noi, ceilalți, triști auditori de pianе dezacordate; de viori, de violoncele, de harpe discordante; de orchestre dezacordate. Invenția domnului Delsarte vă va obliga să nu ne mai torturați, să nu ne mai faceți să asudăm din cauza durerii, să nu ne mai împingeți la sinucidere. Fără ajutorul urechii!!! Nu numai urechea devine inutilă la acordajul instrumentelor, dar este chiar periculos s-o consultați, trebuie chiar să n-o consultați. Ce avantaj pentru cei care nu au așa ceva! Până în prezent, era altă situație, și noi vă iertăm tulburările ce ni le provocați; dar în viitor, dacă instrumentele voastre, orchestrele voastre nu sînt acordate, nu veți mai avea nici o scuză, și vă vom blama în mod public. Fără ajutorul urechii!!! ajutor atît de adesea inutil și înșelător, ba chiar fatal! Descoperirea domnului Delsarte nu are efect decît asupra instrumentelor cu coarde și asta este mult, este enorm. De unde decurge că, în orchestrele dirijate și acordate fără ajutorul urechii, nu va mai exista acum discordanța decît între flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, tromboni, oficleid, tuba și timpani. Trianglul s-ar putea, la rigoare, să se acordeze prin noul procedeu, dar în general se știe că aceasta nu este absolut necesar; la fel clopotele, discordanța dintre trianglu și celelalte instrumente *cade bine*, în toate teatrele lirice fenomenul are căutare.

Dar cîntăreții, despre care nu vorbiți, mi se va spune, ar fi posibil să fie forțați să cînte corect, să fie acordați între ei? — Cîntăreții? Doi sau trei dintre ei sînt în mod natural acordați. Cîțiva, cu multă grijă și cu severitate, ar putea să fie aproape acordați; dar toți ceilalți n-au fost, nu sînt și nu vor fi acordați nici individual, nici între ei, nici cu instrumentele, nici cu șeful de orchestră, nici cu ritmul, nici cu armonia, nici cu accentul, nici cu expresia, nici cu diapazonul, nici cu limba, nici cu

nimic ce seamănă cu precizia sau cu bunul simț. De cîtva timp ei nu mai sînt de acord nici cu cei plătiți să-i aplaude, care amenință să-i abandoneze. Și bine le-ar face; dar ce catastrofă ar urma!

Domnul Delsarte a făcut ușor folosibil acordajul pianului mai ales, cu ajutorul unui instrument pe care-l numește fotopticul, și a cărui descriere ne-ar lua aici prea mult timp. Va fi suficient să spunem că are un ac ce indică momentul precis în care două sau mai multe coarde sînt exact la unison; adăugînd că rezultatul invariabil al operației este, pentru oricine ar dori să-și dea silința, de o asemenea justete, încît nici cea mai exersată ureche n-ar putea să-i egaleze perfecțiunea.

Acusticienii se vor ocupa curînd de prețioasa invenție pe care o semnalăm și a cărei folosire nu va întîrzia să devină populară.

XIX

MUZICA ÎN BISERICĂ, DE DOMNUL JOSEPH D'ORTIGUE

Autorul are probitatea literară și modestia, atât de rare astăzi, să declare în prefața sa că ne prezintă un volum și nu o carte. „Este, spune el, o culegere de articole referitoare la cantus planus și la muzica bisericească, publicate în ziarele și revistele ultimilor douăzeci și cinci de ani. Aceste articole, scrise adesea la mari intervale de timp unele de altele, risipite ici și colo în publicații foarte diferite între ele ca tendință și spirit, și adresându-se diverselor feluri de cititori, supuse în plus la o revizuire completă, unele chiar la o retopire severă, aceste articole ar putea fi, astfel reunite, considerate ca apărând pentru prima dată. Așa este acest volum. Dacă materialele din el sînt vechi, ansamblul ar putea prezenta oarecare noutate.” Și într-adevăr, el prezintă multă noutate, și la această calitate adaugă interesul tuturor cărților cu adevărat utile, scrise de altfel într-un mod elegant, corect și perfect clar. Această ultimă calitate, pentru mulți oameni — și mă număr printre ei — are un preț considerabil, nimic nefiindu-le mai odios decît acel stil ininteligibil, a cărui pretinsă profunzime are ca efect mai puțin valoarea gândirii autorului și perceperea sa dificilă, cît mai ales ascunderea absenței acesteia. Există cărți pe care cititorul le închide de obicei după a patra pagină gîndind: „Nu știu ce-a vrut scriitorul să spună, și fără îndoială nici el singur nu știe mai bine”. Aceasta îmi amintește un tratat de armonie scris într-un sistem foarte ingenios de către un savant matematician. L-am citit cu o atenție care era să mă îmbolnăvească, fără să înțeleg nimic din el. Autorul, căruia îi mărturisisem că îmi scăpa complet înțelesul lucrării sale, se oferi să vină să mi-l explice. Avurăm o lungă întrevedere deci, și explicațiile verbale nu reușiră mai mult decît proza scrisă să mă facă să pătrund înțelesul acestui misterios tratat. „Sînt probabil prost dispus astăzi — îi spusei autorului; dacă aveți amabilitatea să-mi acordați încă o altă oră de studiu, aș putea fi la această a doua încercare mai receptiv.” Ne fixăm o a doua întîlnire. Mă încăpățînam, eram curios să văd dacă voi reuși să înțeleg. Teoreticianul revine, își reîncepe expozeul doctrinei sale, al exemplelor, explicația sistemului său etc., etc.

Făceam eforturi supraomenești de atenție; creierul meu părea să se zdrobească în craniu; în ceea ce-l privește pe autor, el asuda enorm, văzînd cîtă bunăvoință aveam să-l ascult, dar fără rezultate. În fine, a trebuit să renunț a prelungi experiența, și să-i spun demonstratorului: „Este inutil, domnule, n-am nici cea mai mică idee despre ceea ce vreți să mă faceți să înțeleg. E ca și cum mi-ați vorbi chinezește!” Și acest savant dăduse la iveală o carte mare pentru a preda, *celor ce n-o știu*, armonia...

Nimic asemănător, trebuie s-o repet, în lucrarea domnului d'Ortigue; și, chiar dacă opiniile mele nu coincid cu ale sale în anumite privințe, cel puțin știu bine în ce și pentru ce există această diferență. Lucrarea sa are ca scop principal să studieze și să facă inteligibilă natura artei muzicale religioase, adică a artei sunetelor aplicată serviciului religios, a cîntării textelor sacre în bisericile catolice; să demonstreze aberațiile muzicienilor care, fără a-i cîntări importanța, au îndrăznit să-și asume această sarcină, ca și îngăduința vinovată a membrilor clerului față de aceștia, îngăduință explicată printr-o profundă ignorare a sensului expresiv al artei sunetelor și prin absența gustului. Lucrarea domnului d'Ortigue își propune, în plus, să laude sistemul muzical al cantus planus-ului în defavoarea muzicii moderne, a *muzicii*, declarînd că doar cantus-planus este capabil să exprime cum se cade sentimentul religios. În consecință, autorul caută pe de-o parte mijloacele de a remedia nenumăratele abuzuri ale muzicii introduse în biserică, și, pe de alta, să scape cantus-planus de corupția în care a căzut.

Aceste abuzuri revoltătoare, din care dă exemple, nu sînt, ce-i drept, proprii timpului nostru; se știe pînă la ce grad de cinism și de imbecilitate ajunseseră vechii contrapunctiști care-și luau ca teme ale compozițiilor lor, zise religioase, cîntece populare ale căror cuvinte triviale și chiar obscene erau cunoscute de toți și pe care le făceau să servească drept fond pentru trama lor armonică în timpul serviciului divin. Se cunoaște misa *l'Homme armé*.

Gloria lui Palestrina constă în faptul că a făcut să dispară această barbarie.

Și totuși am văzut, acum treizeci și cinci de ani aproape, de ce erau capabili preoții noștri misionari mînați de neghioaba lor afecțiune pentru muzică și de zelul lor orb și surd. Ei puneau să se cînte în biserică Sainte-Geneviève, în timpul ceremoniilor, canticuri ale căror melodii erau împrumutate din vodevilurile teatrului de Varietăți, ca acesta:

*Amorul, amorul, amorul
E cel ce-nvîrte toate!*

Dar capodopera genului a fost oferită, mai recent, de un muzician cu o oarecare notorietate și care a îndrăznit să publice amintita capo-

doperă pentru informarea sufletelor pioase și a oamenilor cu bun simț. Și asta nu e o invenție fabuloasă; eu însumi am citit această monstruoasă partitură.

Iată în ce termeni ne vorbește despre ea domnul d'Ortigue.

„Am spus într-un articol precedent că acele *Concerte spirituale*, publicate la Avignon în 1835, fuseseră depășite de o producție mult mai ciudată încă. Au fost întrecute într-adevăr, și încă cu mult, de *Misa lui Rossini*, tipărită acum câțiva ani de acel spiritual, dar prea jovial, Castil-Blaze, care se pare că a dorit să-și încununeze cariera de aranjor prin cea mai nesăbuită aranjare ce se poate imagina, ca și cum ar fi jurat să-și propună sie însuși o întrecere. Mă voi mărgini doar la indicarea principalelor bucăți din această *Misă a lui Rossini*. Kyrie este bazat pe marșul introducerii lui *Othello*. Gloria începe cu corul introductiv al aceleiași lucrări, care-i oferă încă câteva alte fragmente pînă la a doua jumătate a versetului final: *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei patris, amen*, cuvinte pe care aranjorul le-a potrivit pe stretta cvintetului din *Cenușăreasa*, piesă bufă de o veselie neasemuită, allegro rapid în trei timpi. Nu vă puteți închipui ce efect extravagant și grotesc are acest text, *Cum Sancto Spiritu*, silabisit — fiecare silabă corespunzînd unei optimi — în această mișcare accelerată. Restul este asemănător. Credo debutează cu romanța din *Bărbierul din Sevilla*: *Ecco ridente il cielo*; apoi vin cele două duete războinice din *Tancred*, din *Othello*, un *Resurrexit* pe rulade dezvoltate și, în sfîrșit, *Et vitam venturi seculi*, pe motivul lui Arsaccio din finalul *Semiramidei*: *Altro evento prodigio*. Și încă un cuvînt: *Dona nobis pacem* este sacadat în acorduri de către cor pe o cabaletă din *Tancred*, cea mai amuzantă și mai picantă din lume.“

Domnul d'Ortigue, bineînțeles, nu-l face pe Rossini răspunzător de toate aceste extravagante; critica sa e îndreptată doar împotriva aranjorului. El îl învinuiește însă pe ilustrul maestru pentru că a scris unele părți din oratoriul său *Stabat Mater*, pe care, pe bună dreptate, le găsește mai mult teatrale în ansamblul lor decît religioase. Dar nu este greșeala muzicii, a artei *mondene*, cum o numește dînsul, și greșește lăsîndu-se antrenat încetul cu încetul în condamnarea acestei frumoase arte pentru erorile muzicienilor, pînă cînd ajunge să declare că *nu crede să existe o veritabilă muzică religioasă în afara tonalității eclesiastice*. Prin urmare, *Ave verum* de Mozart, această sublimă expresie a adorației extatice, care nu este deloc în tonalitate eclesiastică, n-ar trebui să fie considerată ca adevărată muzică religioasă. Și tocmai aici se vedește la domnul d'Ortigue o părtinire pentru cantus planus, pe care mărturisim că nu o împărtășim. În plus, ne este absolut imposibil să înțelegem cum acest cantus planus, fiu al muzicii grecești, al muzicii păgînilor, poate să i se pară demn de a cînta laude Dumnezeului creștinilor, în timp ce

*muzica**, descoperire modernă a acelorași creștini, cu posibilitățile sale felurite pe care cantus planus nu le posedă, nu poate aspira la aceasta. Tocmai simplitatea, vagul, tonalitatea nedecisă, *impersonalitatea*, inexpresivitatea constituie în ochii domnului d'Ortigue meritul principal al acestui cantus planus. Mi se pare că o statuie recitând cu impasibilitate rece, și pe o singură notă, cuvintele liturgice, ar trebui atunci să reprezinte idealul muzicii religioase. Domnul d'Ortigue nu ajunge pînă acolo, cu toate că teoria sa l-ar fi putut conduce în acest sens.

El combate, în schimb, execuția cantus planus-ului, totdeauna cîntat sau mai degrabă behăit în bisericile noastre de voci de taur, acompaniate de un serpent sau un oficleid. Desigur, are absolută dreptate. Ascultînd asemenea succesiuni de note hidoase, cu accent amenințător, te-ai putea crede transportat într-o grotă a druizilor care pregătesc un sacrificiu uman. E îngrozitor, dar mai trebuie să mărturisesc că toate piesele de cantus planus ce am ascultat erau astfel executate și aveau aproape acest caracter.

O discuție aprofundată pe acest subiect și asupra problemelor ce se leagă de el ne-ar conduce foarte departe, și cred c-ar fi ușor, împărtășind indignarea savantului nostru confrate și prieten împotriva abuzurilor ce s-au strecurat în muzica bisericească și împotriva revoltătoarelor erori în care au căzut *aproape* toți marii maeștri care s-au ocupat de acest gen dificil, cred, spun, c-ar fi ușor să reabilităm *muzica*. Ea nu este vinovată de reaua utilizare a forței și posibilităților sale. De altfel, ea va putea produce efectele unui cantus planus cît va voi, în timp ce cantus planus va rămîne forțamente incapabil să producă efectele muzicii. Orice-ar fi, trebuie să lăudăm mult cartea despre *Muzica în biserică*, trebuie s-o recomandăm tuturor cititorilor interesați de demnitatea cultului ca și de demnitatea artei. Mai cu seamă membrii clerului care, prin poziția lor, trebuie să exercite o influență directă asupra folosirii muzicii în biserici, nu pot decît să cîștige meditănd asupra acestei lucrări.

Nocturna versate manu, versate diurna.

* Prin tonalitate eclesiastică, Berlioz înțelege vechiul sistem modal, care este pus în opoziție cu „muzica” timpurilor moderne, deci cu sistemul tonal (n. tr.).

XX

MUZICA ÎN CHINA

De cîtva timp se vorbește mult despre chinezi, și totdeauna într-un mod prea puțin lăudabil pentru ei. Nu ne mulțumim să-i batem, să răsturnăm totul în prăvăliile lor, să-l punem pe goană pe împăratul lor, să capturăm palatul Majestății celeste, să ne împărțim între noi lingourile sale, diamantele, pietrele prețioase, mătăsurile, mai trebuie încă să ne batem joc de acest mare popor, pe care l-am numit popor de fosile, de maniaci, popor nebun și imbecil, popor iubitor de absurd, de oribil, de grotesc. Ne batem joc de credințele sale, de obiceiuri, de arte, de știința sa, de obiceiurile familiare chiar, sub pretext că își mănîncă orezul bob cu bob, cu ajutorul bețișoarelor, și pentru că-i trebuie aproape tot atîta timp pentru a se obișnui să se servească de aceste ridicole ustensile cît îi trebuie pentru a învăța să scrie (lucru pe care nu-l știe niciodată complet), ca și cînd — spunem noi — n-ar fi mai simplu să mănînce orez cu o lingură. Mai rîdem și de armele sale, și de armatele sale, ca și de flamurile cu balauri pictați, pentru a îngrozi pe dușman, și de vechile sale puști cu fitil, și de tunurile ale căror obuze ajung în lună! Și de instrumentele sale de muzică, și de femeile sale cu picioare contrafăcute, și de tot în cele din urmă! Totuși, poporul chinez are multe lucruri bune, chiar foarte multe, și nu fără motiv ne numește el, pe noi, ceilalți europeni, diavolii roșii, barbarii. De exemplu: șaizeci de mii de chinezi sînt puși pe fugă de patru sau cinci mii de anglo-francezi, e adevărat; dar comandantul lor, văzînd că pierde bătălia, își retează gîtul cu sabia, foarte bine, el singur, fără a recurge pentru aceasta la slujitorul său, cum făceau romanii, și nu e mulțumit decît cînd capul îi cade la picioare. Asta e adevărată dovadă de curaj; încercați și voi să faceți la fel!

El strivește picioarele femeilor așa încît le împiedică să meargă, dar și pentru a le împiedica mai ales să meargă la bal, să danseze polca, să valseze, să rămîna prin urmare nopți întregi în brațele tinerilor care le cuprind mijlocul, respiră suflarea lor, le vorbesc la ureche, sub ochii tătilor, mamelor, soților și iubiților.

El are o muzică pe care o găsim oribilă, atroce; el cîntă cum cască cîinii, cum varsă pisicile cînd au înghițit un os de pește; instrumentele

de care se servesc pentru a acompania vocile ni se par veritabile instrumente de tortură. Dar cel puțin el își respectă muzica și ocrotește lucrările remarcabile produse de geniul chinez; în timp ce noi nu prea acordăm mai multă ocrotire capodoperelor și nici nu ne indignăm în fața hidosului, frumosul și oribilul abandonându-le în mod egal indiferenței publice.

La chinezi totul este reglementat, potrivit unui cod imuabil, pînă și instrumentația operelor. Dimensiunile tamtampurilor și ale gongurilor sînt determinate potrivit subiectului dramei și stilului muzical adecvat. Nu este permis să folosești pentru o operă comică tamtamuri la fel de mari ca pentru o operă serioasă. La noi, dimpotrivă, pentru cel mai mic opuscul liric se folosesc astăzi același fel de tobe ca cele ale operei mari. Acum douăzeci și cinci de ani nu era așa, deci iată încă o dovadă a avantajelor imuabilității codului muzical chinez.

În pofida dezastruoaselor rezultate ale obiceiurilor noastre schimbătoare și dezordonate, îi depășim totuși în arta muzicală, sub anumite aspecte, pe locuitorii Imperiului Celest. Astfel, după cum recunosc chiar mandarinii directori ai melodiei, cîntăreții și cîntărețele Chinei cîntă adesea fals, ceea ce dovedește cît de inferiori sînt alor noștri, care cîntă atît de adesea just. Dar cîntăreții chinezi cunosc aproape toți limba maternă; nu-i schimbă accentuarea, îi respectă prozodia. Așa era și la noi acum douăzeci și cinci de ani; astăzi, ca urmare a maniei noastre de a răsturna totul potrivit capriciului fiecăruia, cea mai mare parte a cîntăreților din Europa parcă ar cînta chinezește.

Ceea ce trebuie să recunoaștem că este într-adevăr frumos și merită admirație, sînt regulamentele și legile în vigoare în Imperiul Celest din timpuri imemorabile, pentru a proteja capodoperele compozitorilor. Nu este permis să fie desfigurate, să fie interpretate într-un mod infidel, să li se altereze textul, sentimentul și spiritul. Aceste legi nu sînt preventive, nici o persoană nu este împiedicată să încerce execuția unei lucrări consacrate, dar individul care a denaturat-o este pedepsit într-un mod cu atît mai sever cu cît autorul este mai ilustru și mai admirat. Astfel, pedepsele pe care le riscă profanatorii lucrărilor lui Confucius ni se vor părea crude nouă, barbarilor obișnuiți să ultragiem totul fără a fi pedepsiți. Acest Confucius este numit de chinezi Koang-fu-tse; iată încă un drăguț obicei pe care-l avem, de a transforma numele proprii, cum se *aranjează* lucrările ce se traduc dintr-o limbă într-alta, sau care se mută doar de pe o scenă pe o alta. Nu putem păstra în întregul lor, nici numele marilor oameni, nici cel al orașelor mari ale popoarelor străine. În Franța, numim Ratisbonne orașul din Germania pe care germanii îl numesc Regensburg, iar italienii numesc Parisul nostru Parigi. Această silabă adăugată, *gi* (pronunțată *dgi*), le place enorm, și urechea lor ar fi iritată dacă ar spune, ca francezii, scurt: Paris. Deci nu ne surprinde că

spunem în Franța Confucius în loc de Koang-fu-tsé, mai întâi pentru că desinența latină în *us* este foarte prețuită în limba filosofică; apoi pentru că avem principiul să nu ne jenăm când este vorba de un nume greu de pronunțat. De aici, precauția atât de admirată a unui artist de origine germană care, temându-se să vadă cum numelui său german i se substituie un altul care nu i-ar plăcea, a scris pe cărțile sale de vizită: „Schneitzoeffler, pronunțați Bertrand”. Deci Koang-fu-tsé, sau Confucius, sau Bertrand, a fost un mare filosof — se știe —, și el a adăugat filosofiei sale un mare fond de știință muzicală; astfel încât, compunând variațiuni pe aria celebră a lui Li-po, el le execută pe o ghitară *împodobită cu fildeș*, de la un capăt la altul al Imperiului Celest, a cărui populație imensă a primit propovăduirile sale. Și din acea vreme poporul chinez a devenit atât de profund moral. Dar opera lui Koang-fu-tsé nu se limitează la aceste faimoase variațiuni pentru ghitară împodobită cu fildeș; nu, marele filosof muzician a mai scris foarte multe cantate morale și opere morale al căror merit principal, după spusele tuturor oamenilor de litere și ale muzicienilor Chinei, constă într-o simplitate și o frumusețe de stil melodic unite cu cea mai profundă expresie a pasiunilor și sentimentelor. Se pomeneste acea faptă ieșită din comun a unei femei chineze care, asistând la o operă în care Koang-fu-tsé a zugrăvit cu cea mai mare veridicitate plăcerile dragostei materne, începând de la al șaptelea act, să plângă amarnic. Cum vecinii săi o întrebară de ce plânge, ea răspunse: „Vai! am născut nouă copii, i-am înecat pe toți, și acum îmi pare rău că n-am oprit măcar unul; l-aș fi iubit atîta!” Legislatorii chinezi au hotărât deci, cu mare dreptate, după mine, pedepse aspre, nu numai pentru directorii de teatru care ar reprezenta prost frumoasele lucrări lirice ale lui Koang-fu-tsé, dar și pentru cîntăreții și cîntărețele care și-ar permite, în concerte, să cînte fragmente din ele într-un mod nepotrivit. În fiecare săptămînă poliția muzicală face un raport mandarinului director al artelor; și dacă o cîntăreață e găsită vinovată de delictul de profanare de care am pomenit, i se dă un avertisment tăindu-i-se urechea stîngă. Dacă ea recidivează, i se taie urechea dreaptă — ca al doilea avertisment; după care, dacă mai greșește încă, i se aplică pedeapsa: i se taie nasul. Cazul acesta este foarte rar, iar legislația chineză, de altfel, pare aici puțin cam severă, căci nu i se poate cere o execuție ireproșabilă unei cîntărețe fără urechi. Pedepsele unor anumite popoare au ceva comic, uimindu-ne totdeauna. Îmi amintesc că am văzut la Moscova o mare doamnă din aristocrația rusă măturînd o stradă ziua în amiaza mare, pe vremea dezghețului. „Așa se obișnuiește — îmi spuse un rus; a fost condamnată să măture strada timp de două ore, ca să fie pedepsită pentru că s-a lăsat prinsă în flagrant delict de furt într-un magazin de noutăți.”

În Tahiti, această fermecătoare provincie franceză, frumoasele insule bănuite să fi acordat surîsuri unui mare număr de bărbați, francezi sau tahitieni, sînt condamnate să construiască cu mîinile lor o bucată de drum, în folosul căilor de comunicație. Un drum mai mult sau mai puțin lung, pavat sau nepavat. În acest timp cochetăria pariziencelor nu produce nimic, pe cînd în acea țară ar croi un drum de toată frumusețea!

Probabil că ați găsit cam straniu titlul de *director al artelor*, pe care l-am folosit adineauri pentru un mandarin. Într-adevăr, nu se poate concepe utilitatea unei asemenea direcțiuni la noi, unde arta e liberă să se rătăcească, unde poate deveni cerșetoare, hoată, asasină; unde poate muri de foame, sau parcurge beată străzile orașelor noastre, unde cîntăreți și cîntărețe au nas și urechi, unde prima condiție impusă pentru a fi administratorul unui teatru muzical este de a nu ști muzică; unde oamenii de litere sînt arbitrii muzicienilor; unde premiile de compoziție muzicală sînt acordate de pictori, premiile de pictură — de arhitecți, premiile de sculptură — de gravori. Dacă chinezii ar cunoaște acest lucru! Bieții chinezi! Ei bine! totuși, v-am spus, ei au multe lucruri bune. Au directori ai artelor care știu ceea ce conduc; au chiar colegii întregi de mandarini artiști, a căror influență ar putea fi imensă și s-ar putea exercita, pentru marele folos al artei, asupra imperiului întreg. În toată China nu se publică nici o carte despre muzică, pictură, arhitectură etc., fără ca autorul să nu-și supună lucrarea examinării mandarinilor artiști, astfel ca, dacă ei o aprobă, să poată înscrie pe a doua ediție a lucrării: *Aprobat de colegiu*. Din păcate, membrii respectabili ai acestei instituții, care adesea ar avea dreptul să impună autorilor supliciul cenzurii, au fost totdeauna, contrariu directorilor speciali ai artei muzicale, animați de o asemenea bunăvoință, încît au aprobat în general tot ce le-a fost prezentat. Astăzi laudă un autor care a expus cutare sau cutare doctrină, a preconizat cutare sau cutare metodă de tamtam, mâine un altul va expune doctrina contrară, va propovădui metoda opusă, dar *colegiul* nu va întîrzia să aprobe și de data aceasta. Au ajuns la un asemenea grad de bună-tate și indulgență, încît acum cea mai mare parte a autorilor, încă de la prima ediție a cărților lor, aplică formula „*aprobat de colegiu*”, chiar înainte de a i-o prezenta, atît de siguri sînt de asentimentul acestuia.

Ah! sărmanii chinezi! nu mai trebuie să ne mire că vedem cum rămîne staționară arta la ei.

Dar îi iert pentru tot, datorită regulamentului lor asupra tamtamarilor și legilor împotriva profanatorilor.

Atunci — veți spune dv. — dacă le taie nasul și urechile cîntăreților care profanează capodoperele, ce le fac celor care interpretează cu fidelitate, cu măreție, cu inspirație? — Ce le fac? Îi copleșesc cu distincții onorifice de tot felul, le dau bețișoare de argint pentru mîncat orezul,

unora le acordă nasturele galben, altora nasturele albastru; unuia nasturele de cristal, altuia cei trei nasturi; în China se pot vedea virtuozii acoperiți de nasturi. Nu ca în Franța, unde nu se dă crucea unui cântăreț decât dacă a părăsit teatrul, dacă și-a pierdut vocea, dacă nu mai e bun de nimic.

Obiceiurile chinezești, atât de diferite față de ale noastre, în tot ce privește artele frumoase în general, și muzica în special, se aseamănă dintr-un singur punct de vedere: când vor să conducă flota, aleg niște marinari. Dacă vom continua, într-adevăr vom ajunge să le semănăm cu totul.

XXI

DOMNILOR MEMBRI AI ACADEMIEI DE ARTE FRUMOASE DIN INSTITUT

11 septembrie 1861.

Domnilor și dragi cónfrați,

Sînteți de părere că povestirea celor întreprinse de mine la Baden, în acest moment, ar putea interesa auditoriul unei ședințe publice a Institutului. Nu vă împărtășesc părerea¹; dar, pentru că o doriți, mă resemnez și vă scriu.

Nu vă închipuiți totuși că mă voi zăpăci atît de mult, încît să parafrazez atîtea d'scrieri ale Badenului, făcute cu un talent atît de ales de domnii Eugène Guinot, Achard și cîtiva alți scriitori. Nu, voi vorbi despre muzică, geologie, zoologie, despre ruine, splendide palate, filosofie, morală; vom evoca antichitatea, evul mediu; vom examina timpul prezent; voi cita Apocalipsul, pe Homer, pe Shakespeare, poate pe domnul Paul de Kock; voi critica pe ici pe colo, din obișnuință; voi dezaproba chiar unele din aprobările dv. și veți fi totuși obligați să ascultați totul. Dumneavoastră ați vrut-o!

Cîte lucruri într-un menuet! — spunea marele Vestris. Cîte lucruri într-o scrisoare! — veți spune dv. Fiți pe pace, scrisoarea mea va fi foarte convenabilă, clară și directă ca o comunicare. Asta va depinde de sănătatea mea, care este detestabilă, și de capriciile nevralgiei mele. Vă indic acest cuvînt cu scop precis, ca să puteți spune, cînd voi fi prea plictisitor: „Nevralgia ș-a e de vină!“

Într-adevăr, mulți oameni sînt lipsiți de spirit și de bun simț cînd sînt sănătoși; pentru mine, invers, și lipsa mea de spirit nu este niciodată mai evidentă decît în timpul unei boli. Aparțin celei de-a doua categorii; mă îmbăt cu iluzia că nu aparțin celei de-a treia, celei a oamenilor care n-au spirit în niciun caz.

¹ Scrisoarea, într-adevăr, a părut că are un stil prea neobișnuit academiei și n-a fost citită în ședință publică.

Ce fac la Baden? ... Fac muzică; lucru ce mi-e absolut interzis la Paris, neavînd o sală bună și bani, ca să plătesc repetițiile, din lipsă de timp pentru a le face cum se cade, din lipsă de public, din lipsă de tot.

Domnul Benazet care, timp de cinci luni, este veritabilul suveran al Badenului, și care-și exercită suveranitatea pentru cea mai mare glorie a artei și pentru fericirea artiștilor, mi-a spus acum opt ani cam următoarele: „Stimate domn, eu dau multe concerte în micile saloane ale palatului Conversației. Toți pianiștii lumii vin aici succesiv, și mulți din ei vin chiar simultan, să concerteze. Se pot auzi aici cei mai mari artiști și virtuozii cei mai excentrici; se pot vedea violoniști cîntînd la flaut, flautiști cîntînd la vioară, bași cîntînd cu voce de soprano, soprane cîntînd cu voce de bas; se pot auzi chiar cîntăreți care nu se servesc de niciun fel de voce. Într-un cuvînt, sînt concerte frumoase. Totuși, chiar dacă se pretinde că mai binele este dușmanul binelui, vreau să ating cel mai înalt nivel. Vreți să veniți la Baden pentru a organiza anual un mare concert festival? Vă voi pune la dispoziție tot ce veți cere ca artiști, cîntăreți și instrumentiști, pentru a forma un ansamblu potrivit cu dimensiunile marii săli a palatului Conversației, și mai ales potrivit cu stilul lucrărilor pe care îi veți pune să le execute. Dv. vă veți alcătui programele, dv. veți fixa zilele de repetiție; dacă ne lipsesc anumiți artiști de elită al căror concurs este necesar, chemați-i, promiteți-le din partea mea ceea ce vor cere, am încredere în dv., nu mă voi amesteca deloc... decît pentru a plăti! — O Richard, o regele meu! am exclamat buimăcit, auzind aceste sublime cuvinte. Cum! există un suveran capabil de aceasta? Cum! îmi veți da mîna liberă? Alegeți un muzician care să conducă o instituție muzicală, o antrepriză muzicală, o sărbătoare muzicală! Renunțați la toate rătăcirile întregii Europe! Nu vă alegeți ca director al concertelor voastre un căpitan de vas, un colonel de cavalerie, un avocat, un argintar? Să fie oare adevărat? Dumnezeu a spus: Să fie lumină! și... s-a făcut lumină. Iată răsturnarea uzanțelor cele mai sacre. Sînteți un ultra-romantic; vi se va striga: «harol!» Vi se vor sparge geamurile! Veți fi teribil de compromis; ceilalți suverani își vor rechema ambasadorii. — Nu-mi pasă — răspunse domnul Benazet; concertul european poate foarte bine să fie răsturnat, m-am hotărît, ne-am înțeles! Contez pe dumneavoastră.”

De atunci, în toți anii, cînd se apropie luna august, o oarecare neli-niște ce o simt în brațul drept îmi anunță că voi avea curînd de condus o orchestră. Mă ocup atunci imediat de program, dacă acesta nu este alcătuit (ceea ce se întîmplă aproape totdeauna) încă din stagiunea precedentă. Îmi mai rămîne deci doar să mă înțeleg cu zeii și zeițele cîntului, angajați pentru festival, asupra alegerii bucăților lor. Cît despre intenția de a fixa eu însumi ceea ce vor trebui să cînte, mă feresc de ea, cunoscînd prea bine respectul pe care simplii muritori îl datorează divini-

tăților. După șase săptămîni ajungem, în cele mai multe cazuri, să descoperim că nu ne putem înțelege, cîntărețele mai ales avînd obiceiul să-și schimbe părerea de zece ori înaintea clipei concertului.

La ora actuală, pentru festivalul ce va avea loc peste cîteva zile, nu știu încă ce duet vor cînta tenorul și primadona; de trei luni îi implor să mi-l indice.

Doar asupra ariei tenorului ne-am înțeles imediat. Este o admirabilă arie, pe care modestia unuia din confrății noștri nu-mi permite s-o calific altfel.

Mă servesc de această ocazie, domnilor, pentru a vă adresa o întrebare. Ați aprobat de curînd, mi s-a spus, o lucrare despre arta cîntului, în care autorul, om de talent și de spirit, din păcate, declară nu numai că există dreptul, dar chiar datoria cîntărețului de a înflori ariile expresive, de a le schimba după plac anumite pasaje, de a le modifica în sute de feluri, de a se considera colaborator al compozitorului și de a veni în ajutorul slăbiciunii sale. Ce vă închipuiți c-ar face autorul acestei frumoase arii, spuneți-mi sincer, dacă, punînd în practică această teorie nemaiîntîlnită, un tenor și-ar permite, cîntînd-o înaintea lui, să-i denatureze toate frazele a căror expresie este atît de perfect adevărată, sentimentul atît de profund, stilul melodic atît de natural? Ce impresionat va fi acest părinte, dacă *il traditore* își va permite să adauge doar apogiaturi sublimului pasaj în care se găsește atîta candoare, inocență, o grație ingenuă și în același timp naiva teroare a morții!

El nu este de acord cu sinuciderea, o știu, dar dacă ar avea un pistol la îndemînă, cu siguranță și-ar zbură creierii.

Fiți pe pace, asta nu se va întîmpla la Baden. Tenorul meu este un artist serios; niciodată n-a visat asemenea monstruozități. De altfel, eu voi fi acolo, și dacă îngerul său păzitor îl va părăsi și va putea să comită la repetiția generală o asemenea crimă de jignire a artei și a genului, voi spune imediat orchestrei ceea ce i-am spus odată la Londra, într-o întîmplare similară: „Domnilor, cînd vom ajunge la acest pasaj, uitați-vă bine la mine, dacă artistul îndrăznește să-l desfigureze cum a făcut acum, vă voi face semn să vă opriți imediat; vă interzic să cîntați; va fi silit să continue fără acompaniament.”

Și dumneavoastră ați aproba asemenea extravagante și teoria care le consfințește! . . . Tocmai dumneavoastră! . . . Nici cînd veți muri și veți reveni să mi-o afirmați cu o voce de dincolo de mormînt n-am s-o cred.

Și acum, iată o anecdotă nostimă care se leagă de acest subiect. E trăită; iau ca martor un altul din confrății noștri care figurează în ea ca victimă a unui virtuoz. Este vorba aici de un *traditore* instrumentist. Căci noi, compozitorii avem șansa să fim asasinați de toată lumea, de cîntăreții fără talent, de virtuozii răutăcioși, de orchestrele slabe, de

coriști fără voce, de dirijorii incapabili, limfatici sau irascibili, de mașiniști, de regizori, de copiști, de gravori, de vânzătorii de coarde, de fabricanții de instrumente, de arhitecții care construiesc sălile, în sfârșit, de cei plătiți să ne aplaude. Astfel că niciodată, de când se execută în Franța opera *Don Juan* de Mozart, n-a fost posibil să se asculte frumoasa frază instrumentală ce încheie terțetul măștilor; ea este totdeauna acoperită de aplauze.

În Germania, cei care aplaudă (în această țară nu există o profesie anume) sînt mult mai bine educați; ei nu aplaudă deloc în momente nepotrivite; ei ascultă mai întîi. Îmi amintesc că am asistat la Frankfurt la o reprezentație a operei *Fidelio*, în timpul căreia publicul nu a dat niciun semn de aprobare. Ajuns acolo cu ideile și obișnuințele mele pariziene, fui revoltat. Dar, după ultimul acord al ultimului act, toată sala se ridică în picioare și salută lucrarea lui Beethoven cu o furtunoasă salvă de aplauze. În sfârșit, era și timpul. Sau mai bine: era și timpul, dar ce greu s-au urnit!

Ce vă spuneam? Oh, nevralgia asta! Ah, da! Era vorba de o anecdotă cu virtuozii aceia tîlhari care sugrumă pe marii compozitori. Cel din anecdota mea a făcut și mai rău; a sugrumat un membru al Institutului. Vă și văd tremurînd... Iată faptele.

Acum cinci ani, se dădea la Baden o nouă și drăguță operă compusă anume pentru stagiunea respectivă, intitulată *Faunul*. Fusese adus un harpist de la Paris, ca să acompanieze în orchestră o piesă foarte importantă. Convins că un om de valoare sa trebuia să facă să se vorbească despre sine în Germania, deoarece consimțise să vină aici, și că autorul operei nu va vrea să scrie pentru harpă solo, pentru că acțiunea dramei lirice nu conține așa ceva, omul nostru se descurcă singur; el scrisese clandestin un mic concert de harpă, și în seara primei reprezentații a *Faunului*, în momentul în care, după ritornela orchestrei, cîntăreața se pregătea să-și înceapă aria, virtuozul, profitînd de un moment de liniște, începu să-și execute liniștit concertul, spre marea stupefacție a dirijorului, a tuturor muzicanților, a cîntăreței și a nefericitului compozitor, căruia, asudînd de grijă și de indignare, i se părea că visează urît. Eu mă aflam acolo. Autorul, filosof, nu s-a consumat prea mult; eu în schimb, da. Spuneți, domnilor, aprobați și acest concert de harpă, ca și colaborarea forțată dintre virtuozii și compozitori?

Mai trebuie să spun că același harpist, acum cîteva zile, a făcut parte din orchestra festivalului; era plasat foarte aproape de mine. Văzîndu-l că se oprește din cîntat într-un tutti, îi spun: „De ce nu cîntați? — E inutil, n-aș putea fi auzit.” Nu admitea că ar fi util ansamblului, sau convenabil pentru el să cînte cînd harpa sa nu se putea face remarcată printre celelalte instrumente. Ca și cînd, dacă această doctrină s-ar oficializa, în orice moment, aproape totdeauna, în ansambluri, flautul

secund, oboiul secund, clarinetul secund, cornii trei și patru, și toate violele ar fi îndreptățite să tacă... Mai e nevoie să vă spun că acest nobil ambițios n-a mai intrat și nu va reveni niciodată într-o orchestră condusă de subsemnatul?

Acest sistem de suprimare este destul de rar practicat; cel al adăugirilor, dimpotrivă, este foarte răspândit. Vom da o imagine a dezastrelor provocate astfel, comparându-le cu aplicarea acestor sisteme în literatură.

Există oameni care recită în public fragmente de poezie dându-le mai mult sau mai puțin relief prin maniera lor de a declama; cel mai adesea ei smulg aplauzele exagerând dicțiunea, accentele, subliniind cuvintele, pronunțând cu emfază expresiile simple etc. Dacă unul dintre ei, recitând fabula lui La Fontaine *Moartea și muribundul*, are ideea să introducă versuri în felul său pentru a obține un efect mai mare, s-ar putea, trebuie din păcate s-o recunoaștem, să existe spirite destul de prost construite care să-l ierte pentru această obrăznicie și care să găsească chiar foarte ingenioasă adăugarea versurilor sale la cele ale nemuritorului fabulist. Ar putea spune astfel:

*Moartea nu-l găsește nepregătit pe înțelept:
El este totdeauna gata să moară
Fără un vaiet.*

Într-adevăr, se va remarca, de ce să te viaieți, când este sigur că orice plîns ți-ar fi zadarnic, că nimic în lume nu poate amîna clipa fatală? La Fontaine nu s-a gândit la aceasta.

Deci:

*El este totdeauna gata să moară
Fără un vaiet,
Avînd prudența să se autoinformeze
Asupra momentului în care trebuie să se producă
Acest sfîrșit atît de obișnuit.*

„Ah! admirabil — vor spune toți acești falși esteti — nimic nu e mai obișnuit decît moartea, iar acest versuleț, aruncat așa după un alexandrin, este excelent; însuși La Fontaine l-ar fi aprobat, fără îndoială, dacă cineva i l-ar fi propus pe cînd trăia.”

Mărturișiți deci că, martori ai unei asemenea catastrofe literare, în loc să-i urmați pe acești amabili judecători, gata oricînd să-i susțină pe cei ce insultă, contra celui insultat, ați cere pentru acest cititor al lui La Fontaine

*O celulă
La Charenton.*

Ei bine, asta, și mai mult decât atât încă, se întâmplă în muzică. Și acest fapt nu dovedește că toți compozitorii se revoltă în mod vădit pentru că interpreții îi corijează. Rossini, de exemplu, pare mulțumit să audă vorbindu-se de schimbările, broderiile și miile de vulgarități pe care cântăreții le introduc în ariile sale.

„Muzica mea nu este încă *făcută* — spunea odată teribilul om de spirit; se lucrează la ea. Dar numai în ziua în care nu va rămâne nimic scris de mine își va dovedi întreaga sa valoare.

La ultima repetiție a unei noi opere, un cântăreț spuse cu naivitate: „Acest pasaj nu-mi convine, trebuie *să-l schimb*. — Da, răspunse autorul, puneți altceva în locul lui. Cântați *Marsilieza*.” Aceste ironii, oricât de amare ar fi ele, nu vor învinge câtuși de puțin răul. Compozitorii greșesc când glumesc pe tema asta, pentru că acei cântăreți vor putea spune atunci: „A rîs, deci e dezarmat”. Trebuie, dimpotrivă să fii înarmat, și să nu rîzi. . .

Un alt exemplu în sens invers, și totuși asemănător.

Un celebru dirijor de orchestră, care trecea drept un mare și profund admirator al lui Beethoven, își permitea totuși deplorabile libertăți cu lucrările acestuia.

Într-o zi intră cu figura foarte schimbată într-o cafenea în care mă aflam și eu.

„Ah! fir-ar să fie, spune el zărindu-mă, iar mi-ați jucat o festă! — Cum asta? — Vin de la repetiția primului nostru concert; când am început scherzo-ul simfoniei în *do* minor, iată că toți contrabasiștii noștri încep să cînte; și, cum îi opresc, ei invocă opinia dumneavoastră, care infirmă suprimarea contrabașilor impusă de mine în acest pasaj. — Cum, replicai eu, acești nenorociți au îndrăznit să vă înfrunte și, chiar mai mult, să execute părțile de contrabas scrise de Beethoven? Asta trebuie răzbunat! — Haida de! spiritual mai sînteți! Contrabașii nu produc un efect frumos; de vreo douăzeci de ani i-am suprimat; prefer violoncelele singure. Știți că atunci când se lucrează o operă nouă dirijorul trebuie totdeauna să aranjeze cîte ceva. . . — Eu? n-am auzit niciodată o asemenea trăznaie. Știu doar că atunci când se studiază pentru prima dată o lucrare, dirijorul și muzicanții săi trebuie să se străduiască mai întîi s-o înțeleagă bine, și apoi s-o execute cu o scrupuloasă fidelitate, unită, de se poate, cu inspirația. Iată ce știu eu. Dacă, scriind o simfonie, l-ați fi rugat pe Beethoven s-o corijeze, și dacă ar fi consimțit s-o retușeze de la un capăt la altul, pentru a vă face plăcere, asta ar părea foarte natural; dar dumneavoastră, fără autorizație, fără autoritate, să vă permiteți astfel într-o simfonie de Beethoven modificări de sus pînă jos, să-i corijați orchestra, aceasta constituie cel mai extravagant exemplu de îndrăzneală și lipsă de respect ce se poate cita în istoria muzicii. Cît despre efectul produs de contrabași în acest moment, și care

este prost, spuneți dumneavoastră, asta nu ne privește nici pe dumneavoastră nici pe mine, nici pe nimeni altul. Părțile de contrabas sînt scrise de autor, așa că trebuie să fie executate. De altfel, părerea dumneavoastră nu va fi împărtășită de toți dirijorii invitați să vă imite exemplul. Vă convine mai mult să încredințați tema scherzoului violoncelilor, un altul va prefera să fie cîntată de fagoturi, acesta va dori clarinete, acela viole; doar autorul nu va fi consultat în privința asta. Nu este oare asta o dezordine extremă, o derută generală, sfîrșitul artei? Dacă Beethoven ar reveni printre noi și dacă, ascultîndu-și simfonia astfel aranjată, ar întreba cine și-a permis să-i dea aici o lecție de instrumentație, recunoașteți că ați fi tare caraghios în fața lui. Ați îndrăzni oare să-i răspundeți: «Eu»? Lulli a spart într-o zi o vioară în capul unui muzicant de la Operă, care l-a jignit; nu o vioară, ci un contrabas va sparge Beethoven în capul dumneavoastră, văzîndu-se astfel insultat și înfruntat.

Omul meu căzu pe gînduri un moment, apoi, lovind cu pumnul în masă: „Mi-e egal, spuse el, contrabașii nu vor cînta! — Oh! cît despre asta, oamenii care vă cunosc nu se îndoiesc. O să așteptăm.”

El muri. Succesorul său crezu că e dator să repună în drepturile lor contrabașii scherzo-ului. Dar această schimbare nu era singura comisă în splendida simfonie. În final se găsește o repriză ce indică reluarea primei părți a bucății. Unii, găsind că această repetare era supărător de lungă, suprimaseră repriza. Noul dirijor care, în cazul contrabașilor, fusese de partea lui Beethoven în defavoarea predecesorului său, îi dădu dreptate de data aceasta dirijorului, în dauna lui Beethoven, și menținu suprimarea reprizei. (Observați exercitarea liberului arbitru al acestor domni! nu e admirabil?) Noul dirijor muri și el. Dacă domnul T. . . , care îl înlocuiește, dă acuma, cum este probabil, completă dreptate lui Beethoven, va reinstala repriza, și, prin urmare, au fost necesare trei generații de șefi de orchestră și treizeci și cinci de ani de eforturi ale admiratorilor lui Beethoven pentru ca această lucrare minunată a celui mai mare dintre compozitorii de muzică instrumentală să poată fi executată la Paris așa cum a fost concepută de autorul ei.

Fără îndoială, domnilor, nu veți aproba aceasta.

Iată deci unde duce totuși toleranța neascultării unor anumiți executanți și a necugetatului drept ce și-l arogă de a corija pe autori.

Unul din cei mai iluștri virtuozii ai noștri a spus în legătură cu aceasta: „Noi nu sîntem cuiul de care se agață tabloul, noi sîntem soarele ce-l luminează.” La care se poate replica: „De acord, admitem această modestă comparație. Dar soarele, luminînd un tablou, îi pune în evidență tocmai desenul și coloritul, nu face să crească în el arbori sau buruieni, să apară păsări sau șerpi acolo unde pictorul nu i-a pus; el nu schimbă expresia figurilor, nu face triste figurile vesele, nici, vesele figurile triste;

nu lărgeste unele contururi pentru a strîmta altele; nu transformă în alb ceea ce este negru, sau în negru ce este alb; el arată în sfîrșit tabloul așa cum l-a făcut pictorul. Și ce putem dori altceva? Este tocmai ceea ce cerem. Fiți deci niște sori, doamnelor și domnilor, vom fi fericiți să ne prosternăm înaintea voastră; fiți sori și încercați să nu deveniți niciodată opaițe sau lanterne.

.....

M-am urcat cu pași mari în vechiul castel, furios pentru că sînt silit să recunosc că marii poeți, ca și marii artiști, sînt fatal sortiți să fie ultragiați în mii de feluri; astfel, dacă se va face un vodevil din *Iliada* și un balet din *Odiseea*, dacă se va pune o pipă în gura lui Hercule Farnese, dacă se va desena o mustață deasupra buzei lui Venus din Milo, dacă ucenicii corectează lucrul sculptorilor, dacă se mutilează și se deformează capodoperele artei muzicale, nimeni nu le va răzbuna, iar guvernării nici nu vor binevoi să se ocupe de asta.

.....

Vechiul castel din Baden este o ruină gigantică din evul mediu, un cuib de vîrcolaci construit pe culmea unui munte care domină întreaga vale Oos. În mijlocul unei păduri de brazi gigantici se află risipite resturi de ziduri negre și puternice ca niște stînci, resturi de stînci drepte ca zidurile. În curți domnesc stejari seculari; bătrîni fagi curioși își bagă capul golaș prin ferestre; scări interminabile, fîntîni fără fund apar în fiecare clipă înaintea pașilor exploratorului uimit, care nu-și poate stăpîni o tainică spaimă. Aici au trăit, nu se știe cînd, nu se știe ce landgrafi, margrafi sau burgrafi, oameni de pradă și briganzi, ucigași pe care civilizația i-a făcut să dispară. Cîte crime s-or fi comis sub aceste arcade formidabile, cîte strigăte de disperare, cîte orgii sîngeroase or fi răsunat în lambriurile acestea!... Astăzi, oh, proză! oh, spirit utilitar comun! un restaurator le locuiește, nu se aude aici decît zgomotul cuptoarelor unei vaste bucătării, doar exploziile sticlelor de șampanie, hohotele de rîs ale burghezilor nemți și ale turiștilor francezi bine dispuși. Și totuși, dacă ai curajul să te urci în turnul prăvălit al monumentului, regăsești încetul cu încetul singurătatea, liniștea și poezia. Din înaltul ultimei platforme se zăresc pe cîmpie, pe partea cealaltă a muntelui, vesele sătururi nemțești, ogoare bine cultivate, o vegetație luxuriantă și Rinul, întunecat și liniștit, desfășurîndu-și interminabila panglică de argint la orizont.

Aici am ajuns, bombănind mereu, ca o locomotivă încinsă. Încetul cu încetul mi-am recăpătat calmul și indiferența, ascultînd vocile misterioase ce vorbesc acolo cu atîta indiferență și calm de oamenii și timpurile care nu mai sînt.

Pînă și dragostea pentru muzică a renăscut în mine, ascultînd inefabilele armonii ale harpelor eoliene, plasate de vre-un neamț milos în deschizăturile ruinelor, unde vîntul le face să plîngă atît de poetic. Aceste acorduri vapoaroase dau ideea despre infinit; nu se știe nici cînd încep și nici cînd se sting... Mai crezi că le auzi chiar cînd nu mai vibrează. Și toate astea răscolesc vagi amintiri ale tinereții îndepărtate, ale dragostei dispărute, ale speranțelor înșelate... și plîngi amarnic... dacă nu ești prea bătrîn, căci atunci ochiul rămîne uscat, se închide și adormi.

S-ar părea că nu trebuie să fiu considerat prea bătrîn... n-am adormit. Departe de asta; ploaia de raze ale soarelui a revenit și am început să mă gîndesc la o mică lucrare de care mă ocup în acest moment. Așezat pe un crenel, cu creionul în mînă, am început să scriu versurile unei scene nocturne a cărei muzică voi încerca s-o găsesc zilele astea. Iată-le:

*Noapte liniștită și senină!
Luna, regină blîndă
Care plutește surîzînd;
Gîza preriilor
În ierburi'e pline de flori
Zumzăind în taină,
Filomela,
Ce-și amestecă
Frumusețile vocii sale
Cu murmurul pădurii;
Rîndunica
Fidelă
Ce-și croiește sub acoperiș
Cuibul ei multicolor;
Șuvoiul de apă ce cade
Înspumat în cupa sa
De marmură;
Umbra arborelui gigant
Mișcătoare ca un sceptru
În bătaia vîntului;
Armonii
Infinite,
Ce farmec tainic aveți,
Ce atrăgătoare sînteți
Cu sufletele voastre întristate!*

Ajunsesem aici cu nocturna mea, cînd unul din acei belferi, atît de numeroși la Baden în timpurile noastre, m-a aruncat brusc în proză: „Ah, dumneavoastră sînteți — îmi spune el cu vocea-i de salvator al

Capitolului; ce dracu faceți aici singur, cocoțat pe donjonul ăsta? Ah! versuri! Să fim serioși!... Pariez că lucrați la opera pe care v-a comandat-o domnul Benazet pentru inaugurarea teatrului din Baden! Ei! ei! noul teatru avansează; va fi gata la anu'. Lucrătorul care-l construiește e cam bătrîn, e adevărat, dar încă în putere; e același care, înainte de 1830, lucra cu atîta elan la arcul de triumf din Place de l'Etoile de la Paris. — Chiar așa, dragul meu, mă ocup de această mică operă. Dar nu folosi, te rog, expresii atît de nepotrivite. Domnul Benazet nu mi-a comandat nimic; nu se comandă nimic artiștilor, ar trebui s-o știi... Se comandă unui regiment francez să se ducă să moară, și el se duce; unui echipaj al unui vas francez să sară în aer, și o face; unui critic francez să asculte o operă comică pe care să o analizeze, și el o ascultă; dar asta-i tot. Și dacă li s-ar cere unor actori să-și calce pe inimă și să devină simpli, naturali, nobili, depărtîndu-se de platitudine și de emfază! Dacă li s-ar cere unor cîntăreți să pună suflet și să-și ritmeze bine cîntul, unor critici să cunoască ceea ce prezintă, unor scriitori să respecte gramatica, unor compozitori să învețe contrapunctul, nimic de făcut — artiștii au mîndria lor și nu vor asculta. Cît despre mine, imediat ce mi se comandă ceva, poți fi sigur de efectul acestui ordin; el mă paralizează, mă face inert și stupid; și, cum cred că sînteți la fel alcătuit ca mine, vă rog foarte insistent (este inutil să vă ordon), vă conjur să vă întoarceți la Baden și să mă lăsați să visez pe donjonul meu."

Și individul plecă bombănind. Dar firul ideilor mele se rupsesse; după inutilele eforturi de a-l reînnoa, am rămas acolo fără să gîndesc la nimic, ascultînd imnul împăratului Austriei, executat la mare distanță, în chioșcul Conversației, de către muzica militară prusacă, adus de vînt în zdrențe, din adîncimile văii. Cît de fermecătoare este melodia bunului Haydn! Cîtă afecțiune aproape religioasă are! Este într-adevăr cîntecul unui popor care-și iubește suveranul. Observați că nu spun în batjocură *bunul Haydn*; nu, Doamne ferește! Am fost revoltat totdeauna de Horatiu, acest poet parizian al vechii Rome, care a cutezat să spună:

Aliquando bonus dormitat Homerus.

Fără îndoială, Haydn nu era un bonom, ci un om bun; și iată dovada: el avea o soție insuportabilă pe care n-a bătut-o niciodată, dar de care — se spune — s-a lăsat uneori bătut.

În sfîrșit, a trebuit să cobor. Venise noaptea,

*Luna, regină blîndă,
Plutea surîzînd.*

Am trecut din nou prin pădurea de brazi, mai sonoră decît cea mai mare parte din sările noastre de concert. S-ar putea cînta în ea cvartete.

Adesea m-am gândit la un lucru admirabil ce-ar trebui să se execute aici într-o frumoasă noapte de vară; este actul Cîmpiilor Elysee din opera *Orfeu* de Gluck. Parcă aud sub această cupolă de verdeață, într-o semi-obscuritate, acel cor al sufletelor fericite, ale cărui cuvinte italienești îi măresc farmecul melodios:

*Torna, o bella, all tuo consorte,
Che non vuol che più diviso
Sia di te pietoso il ciel.*

Dar, veleități pentru muzica ce se face în pădure nu poți avea decît ca urmare a unui prînz unde ai mîncat pateu; așa că nu vei auzi decît fanfare, fanfare de corni, de trompete de vînătoare, sugerînd doar ideea cîinilor, hăitașilor și a negustorilor de vin...

În mijlocul muntelui se găsește un izvor ce curge cu un mic susur; m-am dus să mă așez lîngă căușul lui. Aș fi rămas pînă a doua zi să ascult murmurul lui liniștit, dacă nu mi-ar fi amintit pe cel al fîntînilor coridorului interior al Marii Cetățui, pe care l-am auzit pentru prima oară acum treizeci și cinci de ani (vai! treizeci și cinci de ani!). Marea Cetățuie m-a făcut să mă gîndesc la eroii ei și la fraza lor obligată:

Frate, trebuie să murim!

Lugubra frază mi-a reamintit că trebuia să merg a doua zi dis-de-diminează la Karlsruhe, să repet cu corul pagini din *Requiemul* meu, din care două fragmente figurează în programul acestui an. M-am reîntors deci în camera mea, ca să mă pregătesc de călătorie.

„Unde-i e capul — veți spune —, de face pe oamenii veniți de plăcere la Baden să asculte o mesă funebră?”

Tocmai această antiteză m-a cucerit pe cînd alcătuiam programul. Mi se pare că realizez astfel în muzică ideea lui Hamlet ținînd în mîna craniul lui Yorick: „Du-te acum în iatacul frumoasei mele; spune-i că atunci cînd se sulemeneste cu fard va arăta ca tine. Fă-o să rîdă la aceste cuvinte.”

Da, să le facem să rîdă — mi-am spus eu — toate aceste frumuseți în crinoline, atît de mîndre de farmecele lor proaspete, de numele lor vechi și de numeroasele lor milioane; să le facem să rîdă pe aceste femei îndrăznețe care mîniesc și sfîșie; să-i facem să rîdă pe acești negustori de trupuri și suflete, pe acești profitori ai suferinței și sărăciei, cîntîndu-le înfricoșătorul poem al unui poet necunoscut, ale cărui amenințări par să devină și mai teribile în latina barbară rimată a evului mediu:

Dies irae, dies illa.

„Zi a miniei, acea zi va transforma universul în pulbere.

Ce cutremur, ce spaimă, când judecătorul va veni să privească totul cu asprime!

Cartea în care totul stă scris va fi adusă și va atrage sentința.

Trompeta, răsunînd înfricoșător printre morminte, va aduna întreaga omenire înaintea tronului ceresc.

Atunci deci judecătorul se va așeza, tot ce era ascuns va ieși la iveală. Nimic nu va rămîne nerăzbunat.

Uimirea morții și a naturii.“

Să-i facem să rîdă la aceste cuvinte!

Cum marea majoritate a auditorului nu cunoaște limba latină, voi avea grijă ca traducerea franceză să fie tipărită în program. Să-i facem să rîdă.

Strașnic poem! strașnic text în mîna unui muzician! Nu pot exprima tulburarea ce o simt cînd, dirijînd o orchestră imensă, ajung la versetul:

Judex ergo cum sedebit.

Atunci totul se face negru în jurul meu; nu mai văd nimic; mi se pare că mă cufund într-o noapte eternă.

— Aha, ai de-a face cu un auditoriu format din cei condamnați la chinurile iadului? veți zice. — Adevărat, tirada mea apocaliptică v-ar putea face să credeți asta, și numai din cauza ideilor shakespeariene care m-au furat cu totul; dimpotrivă, frumoasa societate din Baden se compune din oameni cumsecade care n-au a se teme de nimic gîndindu-se la viața de dincolo. Nu găsești în ea decît un mic număr de sclerați, aceia care nu merg la concert.

O să mă mai întrebați cum, într-un oraș atît de mic, voi putea găsi aparatul muzical necesar execuției acestui *Dies irae*, aparat ale cărui elemente sînt atît de greu de reunit la Paris, cum le voi putea plasa în sala festivalului și cum se va putea suporta această sonoritate cutremurătoare. Mai întîi aflați că am aranjat partitura timpanilor doar pentru trei timpaniști; cît despre orchestrele de alămuri,

Mirum spargentes sonum,

le-am alcătuit cu ușurință, reunind pe artiștii din Karlsruhe cu cei din Baden și cu muzicanții prusaci aflați în garnizoană la Rastadt, fortăreață vecină cu Karlsruhe. Corul a fost alcătuit sub îngrijirea domnilor Strauss și Krug, capelmaestru și director al corului marelui-duce. Coriștii repetă de cincisprezece zile. Fac aici repetiții cu orchestra de trei ori pe săptămîină. Totul se pregătește în liniște, cu o regularitate perfectă. În penultima și în ante-penultima zi înaintea concertului voi aduce pe ca-

lea ferată pe artiștii noștri la Karlsruhe; ei vor repeta aici cu cei ai capelei marelui-duce. În ziua concertului, dimpotrivă, dis-de-dimineată, domnul Strauss îmi va aduce artiștii din Karlsruhe ca să-i pun să repete cu cei din Baden, pe o mare estradă ridicată în timpul nopții la una din extremitățile sălii de Conversație. În acea zi jocurile sînt suspendate. În spatele orchestrei se găsește o tribună destul de mare; acolo voi plasa grupul meu de timpani și alămurile. Domnul Kenneman, șeful de orchestră inteligent și devotat din Baden, îi va conduce. Aceste voci formidabile, aceste lovituri de trăznet nu vor pierde nimic din forța lor muzicală, sper, chiar dacă sînt plasate la asemenea distanță. De altfel, mișcarea din *Tuba mirum* e atît de lentă, încît cei doi șefi de orchestră vor putea, urmărindu-se din ochi și din urechi, să meargă împreună fără accidente.

Vedeți deci că voi avea o zi grea. De la nouă ore dimineata pînă la prînz, ultima repetiție generală; la ora trei, repunerea în ordine a orchestrei și a muzicii mai mult sau mai puțin tulburate de repetiția din cursul dimineții — lucru ce nu-ndrăznesc să-l încredințez nimănui; la ora opt seara concertul.

La miezul nopții, în asemenea ocazii, nu prea am chef de dans. Dar doamna prințesă de Prusia (astăzi regină) asistă de obicei la această sărbătoare; adesea ea binevoiește să mă rețină cîteva clipe pentru a-mi împărtăși observațiile sale, binevoitoare deși fine, asupra principalelor părți ale programului. Ea conversează cu atîta farmec, înțelege atît de bine muzica, are atîta sensibilitate unită cu un spirit atît de ales, știe atît de bine să te încurajeze, să-ți inspire încredere, încît după cinci minute de fermecătoare discuție întreaga oboseală îmi dispare și aș fi gata să reîncep totul.

Iată, domnilor, cu ce mă îndeletnicesc la Baden. Aș mai avea încă alte detalii să vă ofer; să mă ferească Dumnezeu totuși să continui; văd deja jumătate din auditorul dumneavoastră care... doarme.

XXII

DIAPAZONUL

Domnul ministru de stat, îngrijorat de viitorul din ce în ce mai alarmant al execuției muzicale în teatrele lirice, uimit de scurta durată a carierei cântăreților, și convins pe bună dreptate că ridicarea treptată a diapazonului provoacă ruina celor mai frumoase voci, a numit de curînd o comisie care să examineze cu grijă această problemă, să aprecieze cît de mare este defectul și să-i descopere remediul.

Așteptînd ca această reuniune de oameni speciali, compozitori, fizicieni și savanți amatori de muzică, să-și reia lucrările suspendate în cursul lunii ce se încheie, vom încerca să analizăm faptele în întregul lor și, fără a influența comisia, să-i supunem dinainte observațiile și ideile noastre.

DIAPAZONUL S-A URCAT¹ ÎNTR-ADEVĂR ÎN ULTIMII O SUTĂ DE ANI, ȘI ÎN CE PROPORȚIE?

Da, fără îndoială, faptul este recunoscut de toți muzicienii, de toți cântăreții, și în întreaga lume muzicală. Această urcare pare să fi fost aproape aceeași pretutindeni. Diferența ce există astăzi între tonul diverselor orchestre ale aceluiași oraș și între cel al orchestrelor din țări despărțite de considerabile distanțe nu constituie în genere decît nuanțe care nu împiedică reunirea uneori a acestor orchestre și formarea, cu unele precauții, a unei mari mase instrumentale ce se poate acorda în mod satisfăcător. Dacă exista, așa cum se repetă adesea la Paris, o mare deosebire între diapazoanele Operei, Operei Comice, al Teatrului Italian și

¹ Folosesc aici termenii adoptați de obicei, de sunete înalte și joase, și verbele *a urca*, *a coborî*, care nu au nici un înțeles real și care au fost introduse în limbajul muzical printr-o folosire absurdă, pentru a distinge sunetele cu vibrații rapide de sunetele cu vibrații lente.

al muzicilor militare, cum de au fost posibile orchestrele de șapte-opt sute de muzicieni pe care mi s-a întâmplat atât de frecvent să le conduc în marile clădiri de pe Champs-Élysées, după expozițiile din 1844 și 1855, și în biserica Saint-Eustache, odată ce elementele acestor „congrese” muzicale se compuneau din aproape toți instrumentiștii răspândiți în numeroasele formații muzicale din Paris?

Festivalurile din Germania și Anglia, în care orchestrele din mai multe orașe se reunesc frecvent, dovedesc că diferențele de diapazon sînt imperceptibile și că precauția de a *trage culisa* instrumentelor de suflat prea înalte este suficientă pentru a face ca acestea să dispară.

Și totuși diferențele există, oricît de neînsemnate ar fi ele. Curînd vom avea dovada acestui fapt, deoarece comisia s-a adresat aproape tuturor capelmaștrilor, dirijori și șefi de orchestră ai orașelor Europei și Americii, unde se cultivă arta muzicală, cerîndu-le un exemplar al instrumentului din oțel de care se servesc și ei și noi, sub diverse numiri, pentru a da *la-ul* orchestrelor și pentru a acorda orgile și pianele. Aceste diapazoane contemporane, comparate cu diapazoanele vechi (din 1790, din 1806, etc.) pe care le posedăm, vor face evidentă și precisă diferența ce există între tonul de azi și cel de la sfîrșitul secolului trecut. În plus, vechile orgi din numeroase biserici, din cauza funcțiilor cu totul speciale impuse lor de serviciul religios, nefiind niciodată în legătură cu instrumentele de suflat din teatre, au păstrat diapazonul epocii în care au fost construite; or, acest diapazon este, în general, cu un ton mai jos decît cel de azi.

De aici obiceiul de a numi aceste orgi, orgi în *si bemol*, pentru că *do-ul* lor într-adevăr, fiind cu un ton mai jos decît al nostru, se găsește în unison cu *si bemol-ul* nostru. Aceste orgi au cel puțin un secol de existență. Ar trebui deci să tragem concluzia din aceste fapte diverse, dar ce concordă între ele, că diapazonul urcînd cu un ton în o sută de ani sau cu un semiton într-o jumătate de secol, dacă mersul său ascendent ar continua, el ar parcurge în șase sute de ani cele douăsprezece semitonuri ale gamei, și astfel ar ajunge ca în anul 2458 să fie urcat cu o *octavă*.

Absurditatea unui asemenea rezultat demonstrează importanța măsurii luate de domnul ministru de stat, și e foarte regretabil că vreunul din predecesori nu s-a gîndit s-o ia cu mult timp înaintea sa.

Dar muzica, pînă acum, a obținut foarte rar o protecție luminată, oficială, deși dintre toate artele ea este cea care are cea mai mare nevoie de așa ceva. Aproape totdeauna, aproape pretutindeni, soarta ei a fost încredințată mîinilor unor agenți care habar n-aveau de puterea sa, de măreția, de noblețea sa, și care n-aveau nici o noțiune despre natura și mijloacele sale de acțiune. Aproape totdeauna și aproape pretutindeni,

pînă în prezent, ea a fost tratată ca o țigancă pe care o făceau să cînte și să danseze în piețele publice, alături de maimuțe și cîini dresați, pe care o acopereau cu zdrențe poleite pentru a atrage asupra ei atenția mulțimii, și pe care nu doreau decît s-o vîndă primului venit.

Hotărîrea luată de domnul ministru de stat ne face să nădăjduim că muzica se va bucura curînd în Franța de protecția ce-i lipsea, și că alte reforme importante în practica și învățămîntul artei muzicale vor urma imediat după reforma diapazonului.

EFECTELE NEDORITE PRODUSE DE URCAREA DIAPAZONULUI

În epoca în care s-a început să se scrie în Franța muzică dramatică, să se producă opere, în timpul lui Lulli de exemplu, diapazonul era stabil, dar nu fixat (se va vedea imediat), iar cîntăreții, așa cum erau ei pe atunci, n-au întîmpinat niciun fel de dificultate în cîntarea rolurilor scrise în limitele adoptate pentru voci. Cînd, după aceea, diapazonul a fost sensibil urcat, compozitorii ar fi trebuit să țină cont de datoria și interesul lor și să scrie mai puțin înalt; dar n-au făcut-o. Și totuși rolurile scrise pentru teatrele pariziene de Rameau, Monsigny, Grétry, Gluck, Piccini și Sacchini, într-o epocă în care diapazonul era cu aproape un ton mai puțin înălțat ca azi, au rămas mult timp apte de a fi cîntate: cele mai multe se mențin chiar și în prezent, atît de prudenți au fost acești maeștri în utilizarea vocilor, cu excepția unor anumite pasaje de Monsigny mai ales, a căror țesătură melodică este dispusă într-o regiune a vocii deja cam înaltă pentru epoca sa, și care chiar și pentru a noastră este mult prea înaltă.

Spontini, în *Vestala*, în *Cortez* și *Olympia*, a scris chiar roluri de tenor pe care cîntăreții actuali le găsesc prea joase.

Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu (timp în care diapazonul urcase vertiginos), s-au înmulțit notele înalte pentru soprane și tenori; au apărut acele *do-uri* naturale acute, în vocea de cap și vocea de piept, în rolurile de tenor; *do diez* acut în aceleași roluri, este drept că în voce de cap, dar la care compozitorii vechi nici n-ar fi visat. S-au cerut tot mai des tenorilor *si* natural acut lansat cu forță în voce de piept (care ar fi fost pentru vechiul diapazon un *do diez* din care nu găsești nici urmă în partiturile secolului trecut), de asemenea *do-uri* acute atacate și susținute de soprane, iar rolurile de bas au fost împînzite de *mi-uri* naturale înalte.

Acest ultim sunet, prea adesea folosit de vechii maeștri sub numele de *fa diez* înalt, în epoca diapazonului coborât, a fost totuși mult mai puțin înalt decât este azi sub numele de *mi* natural.

În fine, s-au înmulțit pînă într-atît intonațiile excesiv de ridicate, sunetele pe care cîntărețul nu le mai poate *emite*, ci trebuie să le *smulgă* cu violență, cum scoate un dentist viguros un dinte cariat, încît sîntem obligați să ne supunem evidenței și să tragem această stranie concluzie: s-a scris în Franța pentru opera mare tot mai sus, pe măsură ce urca diapazonul. Vă veți convinge cu ușurință, comparînd partiturile secolului trecut cu cele ale zilelor noastre.

Achile, în *Ifigenia în Aulis* (unul din cele mai înalte roluri de tenor ale lui Gluck), nu urcă decât la *si* natural, care *si* era pe atunci ceea ce este *la* azi și se găsea deci cu un ton mai jos decât *si*-ul actual. O singură dată a scris în *Orfeu* un *re* acut; dar această unică notă, care era același sunet cu *do*-ul folosit de trei ori în *Wilhelm Tell*, este prezentată într-o lentă vocaliză în voce de cap, astfel încît e mai mult mîngîiată decât intonată, și nu prezintă nici pericol și nici oboseală pentru cîntăreț. Unul din marile roluri feminine ale lui Gluck conține *si bemolul* înalt lansat și susținut cu forță; este cel al Alcestei. Acest *si bemol* corespundea cu *la bemolul* actual al nostru. Cine mai ezită în prezent să scrie pentru o primadonă *la bemol* și *la* natural, *si bemol*, *si* natural, și chiar *do*?

Rolul feminin cel mai înalt al lui Gluck este Daphné, în *Cytera asediată*. O arie a acestui personaj, *Ah! ce fericire e să iubești!*, urcă printr-un pasaj rapid pînă la *do* (*si bemol* al nostru de azi), și analiza întregului rol arată că el a fost compus pentru una din acele cîntărețe excepționale, cum se găsesc în toate timpurile, numită cîntăreață lejeră, și a cărei voce are o extraordinară întindere în registrul acut. Astfel sînt în zilele noastre doamnele Cabel, Carvalho, Lagrange, Zerr și încă altele. Și *do*-ul acut al lui Daphné, repet, corespundea *si bemolului* nostru, notă obișnuită astăzi. Doamna Cabel și domnișoara Zerr dau contra-*fa*-ul acut, doamna Carvalho abordează fără teamă contra-*mi*, și doamna Lagrange nu ezită înaintea contra-*solului* flautului.

Vechii compozitori (scriind pentru teatrele pariziene) s-au încăpățînat doar, nu știu de ce, să împingă mereu spre acut vocile grave. În rolurile lor de bas nu se întîlnesc aproape decât note de bariton. Ei n-au îndrăznit niciodată să coboare bașii sub *si bemol*, și încă această notă n-au folosit-o decât foarte rar. Încă din 1827 se decretase în Operă că sunetele mai grave nu aveau timbru și nu se puteau auzi într-un teatru mare. Vocile de bas au fost astfel denaturate, iar rolurile Thoas, Oreste, Calchas, Agamemnon, Sylvain, pe care le-am auzit cîntate de Dérivis tatăl, par să fi fost scrise de Gluck și de Grétry pentru baritoni. Aceste roluri deci, cu toate că au putut fi cîntate pe atunci de adevărați bași, azi nu mai sînt așa.

Dar niciodată nici Gluck și nici emulii săi n-ar fi îndrăznit să le ceară tenorilor sau sopranelor lor dramatice sunetele înalte pe care le-am amintit adineauri și de care se abuzează atîta în zilele noastre.

Asemenea excese ale celor mai savanți maeștri ai școlii moderne ar fi avut, fără îndoială, rezultate dintre cele mai proaste. Cîți tenori și-au distrus vocea pe *do*-urile și *si*-urile naturale de piept! cîte soprane au scos strigăte de oroare și de disperare, în loc să cînte, într-o grămadă de pasaje din repertoriul modern, ce ne-ar lua prea mult timp să le amin-tim aici! Să mai adăugăm că violența situațiilor dramatice motivînd adesea energia (dacă nu brutalitățile orchestrei), sonoritatea excesivă a instrumentelor, în asemenea caz, îi excită pe cîntăreți să-și sporească eforturile pentru a se face auziți și să producă urlete ce n-au nimic ome-nesc. Unii maeștri au avut cel puțin abilitatea să nu folosească marile acorduri puternice ale întregii orchestre, în același timp cu sunetele im-portante ale vocilor, lăsînd, prin intermediul unui soi de dialog, cîntul descoperit; dar mulți alții îl strivesc literalmente sub o grămadă de instrumente de alamă și de instrumente de percuție. Și unii dintre aceștia trec drept modele în arta de a acompania vocile... Halal acompania-ment!...

Aceste defecte grosolane, palpabile, evidente, agravate de înălțarea diapazonului, nu puteau să nu aibă ca urmare tristul rezultat ce frapează azi în teatrele noastre pe auditorii mai puțin atenți.

Dar urcarea lui *la* a mai produs și un altul destul de supărător: cor-niștii și trompetiștii nu mai pot aborda astăzi fără pericol, cei mai mulți nici nu mai pot ataca deloc anumite note de o folosință comună odi-nioară. Astfel sînt *sol*-ul acut al trompetei în *re*, *mi*-ul trompetei în *fa* (aceste două note produc în ureche sunetul *la*) *sol*-ul acut al cornului în *sol*, *do*-ul acut al aceluiași corn în *sol* (notă utilizată de Händel și de Gluck, și care nu mai poate fi folosită), și *do*-ul acut al cornetului în *la*. În fiecare clipă sunete răgușite, sparte, numite în mod vulgar *cuac*, vin să compromită un ansamblu instrumental compus adesea din cei mai exce-lenți artiști. Și se pune întrebarea: „Trompetiștii și corniștii nu mai au oare buze? Din ce cauză o fi asta? Natura umană nu s-a schimbat totuși.” Nu, natura umană nu s-a schimbat; doar diapazonul. Și mulți compozi-tori moderni par să ignore această schimbare.

CAUZELE ÎNALȚĂRII DIAPAZONULUI

Pare să se fi demonstrat acum că constructorii de instrumente de suflat sînt singurii vinovați de faptul ale cărui consecințe le deplîngem.

Pentru a da ceva mai multă strălucire flautelor, oboaielor și clarinetelor, unii constructori le-au ridicat clandestin tonul. Tinerii virtuozii în mîna cărora au ajuns aceste instrumente au trebuit mai întîi, cînd au intrat într-o orchestră, să tragă puțin culisele pentru a le acorda cu celelalte. Dar cum această alungire a tubului (mai ales al flautelor) îi strică mai mult sau mai puțin proporțiile, și în consecință alterează precizia, acești artiști s-au abținut treptat să mai recurgă la ea. Toată masa instrumentelor cu coarde a urmat apoi, poate fără știre, impulsul dat de aceste instrumente înalte de suflat; viorile, violele, bașii, întinzîndu-și ceva mai mult coardele, au adoptat astfel cu ușurință un diapazon mai înalt. Ceilalți muzicanți, cei bătrîni din orchestră, fagotiști, corniști, trompetiști, oboiști secunzi etc., plictisiți că nu puteau, în pofida eforturilor lor, să se înalțe pînă la tonul devenit dominant, și-au dus în cele din urmă instrumentele la constructor, pentru a li se scurta cu dibăcie tubul, pentru a-l *tăia* (acesta e termenul adoptat) și pentru a obține astfel noul ton. Și iată diapazonul înalt instalat în această orchestră, și curînd după aceea în concerte, prin plane acordate cu ajutorul diapazonelor de oțel, ale căror brațe scurtate cu pila obținuseră noul ton.

Același fapt, mai mult sau mai puțin recunoscut, dar real, se petrece din nou aproape pretutindeni la fiecare douăzeci de ani.

Astăzi, pînă și fabricanții de orgi urmăresc moda și își acordează instrumentele după diapazonul înalt. Desigur, nu cunoaștem cel pentru care Sfîntul Grigore și Sfîntul Ambrozio au compus acele cantus planus pe care le-au lăsat moștenire liturghiei eclesiastice; dar e foarte evident că, pe măsură ce urcă diapazonul bisericilor, orga dînd tonul cantorilor și netranspunînd, întregul sistem de cantus planus se alterează, iar economia vocală a imnurilor sacre se strică. Orgile ar trebui, fie să transpună, cînd acompaniază cantus planus, dacă sînt acordate după diapazonul modern, fie să fie fixate în tonul vechi; doar că ele ar trebui să fie acordate cu tonul modern care ar permite să li se adauge, *transpunînd*, instrumentele orchestrei. Astfel, chiar dacă sînt cu un ton și jumătate sub diapazonul de astăzi, instrumentele orchestrei ar putea totuși să se acorde perfect cu orgile, cîntînd, de exemplu, în *fa* cînd orgile ar cînta în *la bemol*.

Din păcate, unii fabricanți adoptă cele mai proaste metode; ei construiesc orgi cu un sfert de ton sub diapazonul teatrelor. Acum cîțiva ani am făcut o crudă experiență în biserica Saint-Eustache, în care, la execuția unui *Te Deum*, a fost imposibil, în ciuda alungirii tuturor tuburilor sonore ale orchestrei, să se pună de acord masa instrumentală cu orga cea nouă, construită doar cu trei ani înainte.

TREBUIE COBORÎT DIAPAZONUL?

Din această coborîre n-ar putea rezulta decît un lucru bun pentru arta muzicală, pentru arta cîntului mai ales; dar mi se pare imposibil să se extindă reforma asupra întregii Franțe. Un abuz produs în decursul unui lung șir de ani nu se repară în cîteva zile; muzicanții, cîntăreții și alții, cei mai interesați în introducerea unui diapazon mai puțin înalt, vor fi poate primii care se vor opune la aceasta; le-ar stînjieni obișnuința; și se știe cît de intangibilă e obișnuința în Franța. Presupunînd chiar că o voință atotputernică intervine pentru a face să se adopte reforma, realizarea ei ar costa sume enorme. În afară de orgi, ar trebui să se cumpere noi instrumente de suflat pentru toate teatrele și pentru muzicile militare, și să se interzică cu totul folosirea celor vechi. Și dacă, după realizarea reformei, restul lumii nu ne-ar urma exemplul, Franța ar rămîne izolată cu diapazonul său coborît, și fără posibilitatea relațiilor muzicale cu celelalte popoare.

TREBUIE DECI DOAR SĂ SE FIXEZE DIAPAZONUL ACTUAL?

Cred că este metoda cea mai înțeleaptă și dispunem de mijloacele ce ne pot permite să o realizăm. Cu ajutorul ingeniosului instrument cu care acustica a fost dotată acum cîțiva ani, instrument numit *sirenă*, se poate calcula cu precizie matematică numărul de vibrații executate pe secundă de un corp sonor.

Adoptînd *la*-ul Operei din Paris ca sunet tip, ca etalon sonor oficial, acest *la* fiind de 898 vibrații pe secundă, mi se pare, nu va rămîne decît să se plaseze în foyerul tuturor orchestrelor de concert și de teatru un tub de orgă ce dă exact sunetul menționat. Numai acest tub va fi consultat pentru *la*, iar orchestra nu se va mai acorda, potrivit obiceiului, după oboi sau după flaut, care pot urca sunetul cu ușurință, unul strîngînd ancia cu buzele, altul întorcînd în afară ambușura instrumentului său.

În consecință, instrumentele de suflat vor trebui să fie perfect de acord cu tubul de orgă. În plus, ele vor rămîne, în intervalul de timp dintre reprezentații și dintre concerte, închise în foyerul unde se găsește acest tub, care foyer va fi, ca o seră, menținut în mod constant la temperatura medie a unei săli de spectacol înțesată de public. Datorită acestei precauții, instrumentele de suflat nu vor ajunge reci în orchestră și nu vor mai urca după o oră, din cauza suflului executanților și din

cauza intrării într-o atmosferă mai caldă decât cea de unde ies. Să precizăm de asemenea că instrumentele de suflat ale unui teatru (cel puțin ale unui teatru guvernamental) nu vor trebui să iasă din acesta sub nici un motiv. Ele vor rămâne în sera lor, așa cum decorurile rămân în magazii. De altfel, dacă vreun instrumentist și-ar permite ca, scoțind din clădire flautul sau clarinetul său, să-l scurteze, înșelătoria ar fi imediat descoperită, deoarece *la*-ul instrumentului scurtat s-ar deosebi de cel al tubului de orgă care, repet, va trebui să fie doar el consultat pentru acordajul orchestrei. În sfârșit, guvernul, adoptând în mod oficial *la*-ul de 898 de vibrații, orice fabricant care va pune în circulație instrumente de suflat, orgi, pianе acordate deasupra acestui *la*, va fi pasibil de anumite sancțiuni, asemenea negustorilor prinși cu ocaua mică.

Luându-se astfel de precauții și regulamentele fiind riguros respectate și menținute, fără îndoială diapazonul nu va mai urca.

Dar remediul va fi inutil pentru conservarea vocilor, în cazul în care compozitorii continuă să scrie notele periculoase ce le-am amintit adineauri.

Autoritatea ar trebui deci să intervină din nou și să interzică compozitorilor (cel puțin celor care scriu pentru teatrele subvenționate) folosirea sunetelor excepționale care au distrus atâtea organe frumoase, și să le *recomande* (o partitură nesupunându-se cenzurii) mai multă grijă și mai multă abilitate în utilizarea mijloacelor violente ale instrumentației.

XXIII

VINE VREMEA

Arta muzicală o duce bine la ora actuală la Paris. Urmează să i se acorde onoruri binemeritate. Va fi făcută „Mamamuchi”. *Voler far un paladina. Ioc! Dar turbanta con galera. Hu la ba, ba la su, ba la ba, ba la da!* Apoi, doamna Jourdain, înțelepciunea publică, va veni cînd nu va mai rămîne timp să strige: Vai! Doamne, a înnebunit!

Din fericire, cînd nu e condusă la teatru, are sclipiri de luciditate care i-ar putea liniști pe ai săi prieteni. Mai avem încă la Paris concerte în care se face muzică; avem virtuozii care înțeleg capodoperele și le execută corect; auditorii care le ascultă cu respect și le admiră sincer. Trebuie să-ți spui acestea, pentru a nu te azvîrli într-o fîntînă.

La două zile după reprezentația de la Opera Comică a unei lucrări incalificabile care a scos din sărite publicul, mă găseam împreună cu cîțiva prieteni într-un salon muzical. Tocmai se vorbise de noua și îngrozitoare partitură executată alaltăieri. Și se puseseră întrebarea: Pe cine anunță oare acest compozitor? Se făceau reflecții asupra bolii ce a atins muzica în acest moment, asupra ciudaților medici ce o îngrijesc, asupra ciocnilor ce-i bat la ușă încă de pe acum, asupra gravorilor ce-i sapă epitaful... cînd cineva se aruncă la picioarele doamnei Massart și o rugă să binevoiască să ne cînte marea sonată în *fa* minor de Beethoven. Interpreta virtuoasă acceptă cu amabilitate și curînd întreaga asistență fu cuprinsă de farmecul teribil și sublim al acestei lucrări incomparabile. Ascultînd muzica Titanului executată cu o inspirație cuceritoare, cu un elan bine condus și abil stăpînit, uităram imediat toate eșecurile, mizeriile, jignirile și spaimile muzicii contemporane. Simțeam cum fremătam și tremuram de admirație în prezența gîndirii profunde, a pasiunii nestăvilite ce însuflețește lucrarea lui Beethoven; lucrare mai mare decît cele mai mari simfonii ale sale, mai mare decît tot ce a creat, superioară prin urmare față de tot ce a produs arta muzicală vreodată.

Iar interpreta, epuizată după ultima măsură a finalului, zăbovea sufocată de emoție în fața claviaturii, în timp ce noi îi mîngîiam mîi-

nile-i înghețate, amuțiți... Ce puteam spune? Și, în acest salon pierdut în inima Parisului, în care anti-armonia nu a pătruns niciodată, alcătuiam un grup asemănător tabloului din *Decameronul*, în care cavaleri și tinere frumoase respiră aerul înmiresmat al unei delicioase vile, în timp ce, împrejurul acestei oaze, Florența este devastată de ciuma neagră.

XXIV

CONCERTE ALE LUI RICHARD WAGNER; MUZICA VIITORULUI

După mare caznă, enorme cheltuieli, numeroase repetiții, dar încă insuficiente, Richard Wagner a reușit să-și prezinte la Teatrul Italian câteva din compozițiile sale. Fragmentele din lucrări dramatice pierd mai mult sau mai puțin fiind astfel executate, în afara cadrului ce le-a fost destinat; dimpotrivă, uverturile și introducerile instrumentale câștigă, pentru că sînt redată cu mai multă pompă și strălucire decît ar fi în interpretarea unei orchestre obișnuite de operă, mai puțin numeroasă și mai prost dotată decît o orchestră de concert.

Rezultatul experienței încercate pe publicul parizian de compozitorul german era ușor de prevăzut. Un anumit număr de auditori fără prejudecăți a recunoscut imediat puternicele calități ale artistului și intențiile supărătoare ale sistemului său; un număr mult mai mare s-a făcut că nu recunoaște în Wagner decît o voință violentă, iar în muzica sa doar un zgomot obositor și iritant. Foyerul Teatrului Italian arăta foarte ciudat în seara primului concert: mînie, țipete, discuții de tot felul păreau gata să se transforme în fapte necugetate. În asemenea ocazie, artistul care a provocat emoția publicului ar dori să-l vadă mergînd mai departe încă, și nu s-ar supăra să asiste la o luptă corp la corp între partizanii și detractorii săi, cu condiția însă ca partizanii să învingă. Victorie puțin probabilă de data asta, Dumnezeu fiind totdeauna de partea marilor batalioane. Ceea ce se debitează atunci ca nonsensuri, absurdități și chiar minciuni întrece imaginabilul și dovedește clar că, cel puțin la noi, cînd e vorba să se aprecieze o muzică, alta decît cea pe care o întîlnești la tot pasul, patima, prejudecata, doar ele își spun cuvîntul și împiedică bunul simț și gustul să se manifeste.

Părerile preconceptione, favorabile sau ostile, hotărăsc chiar aprecierile lucrărilor unor maeștri recunoscuți și consacrați. Unul, aclamat ca un mare melodist, va scrie într-o zi o lucrare cu totul lipsită de melodie și nu va fi mai puțin admirat pentru aceeași lucrare, de persoane care ar fi fluierat-o cînd ar fi fost semnată de un altul. Marea, sublima, cuce-

ritoarea uvertură *Leonora* de Beethoven trece în ochii multor critici drept o compoziție fără melodie, cu toate că în ea totul e melodie, totul cântă, totul plînge melodios în allegro ca și în andante; și aceiași judecători care o denigrează aplaudă și strigă *bis* foarte adesea după uvertura operei *Don Juan* de Mozart, unde nu găsești nici urmă de ceea ce ei numesc melodie; dar, ce vreți, ea aparține lui Mozart, marele melodist!...

Ei adoră, pe bună dreptate, în aceeași operă *Don Juan*, sublima expresie a sentimentelor, a pasiunilor și a caracterelor; și, la allegro-ul ultimei arii a doinei Anna, nici unul din acești snobi atît de sensibili în aparență față de muzica expresivă, atît de iubitori ai conveniențelor dramatice, nu este șocat de groaznicele vocalize pe care Mozart, împins de vreun demon al cărui nume a rămas un mister, a avut neșansa să lase să-i cadă din pana sa. Biata fată ultragiată strigă: *Într-o zi poate cerul se va îndura de mine!* Și tocmai aici compozitorul a plasat o serie de note ascuțite, vocalizate, înțepate, cotcodăcite, stridente, care n-au nici măcar scuza că-i atrag aplauze cîntăreței. Dacă ar fi existat vreodată undeva în Europa un public cu adevărat inteligent și sensibil, această crimă (căci este o crimă) n-ar fi rămas nepedepsită, și vinovatul allegro ar fi fost scos din partitura lui Mozart.

Aș putea cita o mulțime de exemple asemănătoare pentru a dovedi că, cu foarte puține excepții, muzica este cîntărită doar cu păreri preconcepute și sub imperiul celor mai regretabile prejudecăți.

Asta-mi va fi scuza pentru libertatea ce-mi voi lua de a vorbi despre Richard Wagner după sentimentul meu personal și neținînd cîtuși de puțin seama de diversele păreri exprimate asupra sa.

El a cutezat să alcătuiască programul primei sale seri exclusiv din piese de ansamblu, coruri sau simfonii. Era deja o sfidare a obișnuințelor publicului nostru care, sub pretextul că-i place varietatea, se arată oricînd gata să-și manifeste entuziasmul cel mai zgomotos pentru o șansonetă bine rostită, pentru o cavatină fadă bine vocalizată, pentru un solo de vioară bine țopăit pe a patra coardă, sau pentru variațiuni bine știute de vreun instrument de suflat, după ce a primit spontan, dar cu răceală, vreo mare lucrare de geniu. Acel public crede că regele și păstorul sînt egali pe lumea asta.

Nimic mai îndrăzneț în ce privește îndeplinirea acestor performanțe. Wagner ne-a dovedit-o de curînd; programul său, lipsit de dulcegăriile ce-i fac pe copiii de toate vîrstele să saliveze la oșpețele muzicale, a fost ascultat cu o atenție prelungită și cu un foarte viu interes.

El se deschidea cu uvertura la *Vasul fantomă*, operă în două acte pe care am văzut-o reprezentată la Dresda, sub conducerea autorului, în 1841, și în care doamna Schroeder-Devrient interpreta rolul principal. Această piesă mi-a produs atunci aceeași impresie pe care mi-a produs-o de curînd. Ea începe cu un trăznet de orchestră, unde se pot recunoaște

parcă mai întâi vuietul furtunii, strigătele marelor, suierăturile frânghiilor și urgia mării înfuriate. Acest început este magnific; el supune cu fermitate pe auditor; dar, același procedeu componistic fiind apoi folosit în mod constant, tremoloul succedând tremoului, gamele cromatice conducând doar la alte game cromatice, fără ca o singură rază de soare să pătrundă prin acești întunecați nori încărcăți cu electricitate și vârsându-și continuu torențele, fără ca cel mai mititel desen melodic să coloreze aceste armonii întunecate, atenția auditorului obosește, se descurajează și ajunge să dispară. Încă din această uvertură, a cărei dezvoltare mi se pare, de altfel, exagerată, se manifestă tendința lui Wagner și a școlii sale de a nu ține seamă de *senzație*, de a nu vedea decât ideea poetică sau dramatică pe care trebuie s-o exprime, fără să-i pese dacă expresia acestei idei îl obligă sau nu pe compozitor să iasă din cadrul muzicii.

Uvertura *Vasului fantomă* este instrumentată cu vigoare, și autorul a știut să tragă la început un extraordinar folos din acordul de cvintă descoperită. Această sonoritate prezentată astfel ia un aspect straniu, care te face să te cutremuri.

Marea scenă din *Tannhäuser* (marș și cor) are o strălucire și o pompă superbe, sporite de sonoritatea specială a tonalității si major. Ritmul, care nu e tulburat de juxtapunerea altor ritmuri de natură contrară, ia înfățișări cavalești, impunătoare, robuste. Poți fi foarte sigur, fără a vedea reprezentarea acestei scene, că o asemenea muzică acompaniază mișcările unor oameni viteji și puternici, acoperiți de armuri strălucitoare. Această piesă conține o melodie limpede, elegantă, dar prea puțin originală, care amintește prin formă, dacă nu prin accent, o celebră temă din *Freyschütz*.

Ultima revenire a frazei vocale, în marele *tutti*, este încă mai energetică decât tot ce precede, datorită intervenției unei melodii a basilor ce execută câte opt note pe măsură contrastând cu vocile superioare care nu fac să se audă decât două sau trei. Este adevărat că există câteva modulații cam dure și prea înghesuite unele într-altele, dar orchestra le impune cu asemenea vigoare și autoritate, încât urechea le acceptă din prima clipă fără nici o împotrivire. Într-adevăr, trebuie recunoscută aici o magistrală pagină, instrumentată, ca tot restul, scrisă de o mână abilă. Instrumentele de suflat și vocile sînt animate aici de un suflu puternic, iar viorile, folosite cu o admirabilă îndemînare în registrul lor înalt, par să arunce scînteii orbitoare asupra ansamblului.

În Germania, uvertura operei *Tannhäuser* este cea mai populară dintre lucrările orchestrale ale lui Wagner. Forța și grandoarea se impun aici; dar rezultă, cel puțin pentru mine, o extremă oboseală. Ea debutează printr-un *andante maestoso*, un fel de coral frumos care mai târziu, spre sfîrșitul *allegro*-ului, reapare acompaniat în registrul înalt de un pasaj ostinat al viorilor. Tema acestui *allegro*, compusă doar din

două măsuri, este puțin interesantă în sine. Dezvoltările cărora le servește drept pretext sînt, ca în uvertura *Vasului fantomă*, pline de succesiuni cromatice, de modulații și armonii extrem de aspre. Cînd, în sfîrșit, reapare coralul, această temă fiind lentă și de dimensiuni considerabile, pasajul viorilor, ce trebuie să o acompanieze pînă la capăt, se repetă bineînțeles cu o persistență greu de suportat pentru auditor. El a fost deja auzit de douăzeci și patru de ori în andante; în perorația allegro-ului se aude de o sută optsprezece ori. Acest desen ostinat, sau mai degrabă încăpățînat, figurează deci în total de o sută patruzeci și două de ori în uvertură. Nu e oare prea mult? El reapare încă adesea de-a lungul operei; ceea ce mă face să presupun că autorul îi atribuie un înțeles expresiv legat de acțiune, înțeles pe care nu-l pot ghici.

Fragmentele din *Lohengrin* se detașează prin calități mult mai frapante decît lucrările precedente. Există aici, mi se pare, mai multă nouitate decît în *Tannhäuser*; introducerea, ce ține loc de uvertură la această operă, este o invenție a lui Wagner de efectul cel mai impresionant. Se poate sugera arătînd ochilor această figură: < >. În realitate, este un imens crescendo lent, care, după ce a atins cel mai înalt grad de forță sonoră, urmărind progresia inversă, se întoarce la punctul de unde a pornit și se stinge într-un murmur armonios aproape imperceptibil. Nu știu ce raporturi există între această formă de uvertură și ideea dramatică a operei; dar, trecînd peste aceasta și considerînd bucata doar ca o piesă simfonică, o găsesc cu totul admirabilă. E adevărat că aici nu există o frază propriu-zisă, dar înlănțuirile armonice ale sale sînt melodioase, fermecătoare și nici o clipă nu scade interesul, în ciuda încetinelii creșterii și a descreșterii. Să adăugăm că e o minune de instrumentație, atît în tonurile delicate, cît și în coloritul strălucitor, și că se remarcă, spre sfîrșit, un bas urcînd mereu diatonic în timp ce celelalte voci coboară — o idee foarte ingenioasă. Această frumoasă piesă nu conține de altfel nici un fel de asprime; este suavă, armonioasă pe cît de mare, puternică și răsunătoare: pentru mine este o capodoperă.

Marele marș în *sol*, ce deschide cel de-al doilea act, a provocat la Paris, ca și în Germania, o veritabilă senzație, în pofida gîndirii vagi de la început și a nehotărîrii reci a pasajului episodic din mijloc. Aceste măsuri incolore în care autorul pare să șovăie, căutîndu-și drumul, nu sînt decît un fel de pregătire ce conduce la o idee formidabilă, irezistibilă, în care trebuie să se recunoască adevărata temă a marșului. O frază de patru măsuri, repetată de două ori urcînd cu o terță, constituie perioada vehementă căreia nu i se poate compara nimic în întreaga muzică, în ceea ce privește elanul grandios, forța și strălucirea, și care, întinată de instrumentele de alamă în unison, transformă accentele tari (*do, mi, sol*), cu care încep cele trei fraze, în tot atîtea salve de tun care zguduie pieptul auditorului.

Cred că efectul ar fi și mai extraordinar încă, dacă autorul ar fi evitat ciocnirile dintre sunete, ce trebuie suportate în cea de-a doua frază, în care a patra răsturnare a acordului de nonă mare și întârzierea cvintei prin sextă produc duble disonanțe pe care mulți oameni (și eu mă număr printre ei) nu le pot suporta aici. Acest marș aduce corul în doi timpi (*Freulich geführt ziehet dahin*), pe care cu uimire îl aflăm aici, atît de copilăresc este stilul său. Efectul lui a fost cu atît mai prost asupra auditorului din sala Ventadour, cu cît primele măsuri amintesc o biată piesă din opera *Două nopți* de Boieldieu: „Frumoasă noapte și sărbătoare!”, introdusă în vodeviluri, și pe care toată lumea o cunoaște la Paris.

N-am vorbit încă de introducerea instrumentală a ultimei opere a lui Wagner, *Tristan și Isolda*. E ciudat că autorul a făcut să se execute în același concert cu introducerea din *Lohengrin*, căci a urmărit același plan și în una și în cealaltă. Este din nou vorba de o bucată lentă, începută pianissimo, crescînd încetul cu încetul pînă la fortissimo, și recăzînd la nuanța punctului său de plecare, fără altă temă decît un fel de geamăt cromatic, dar plin de acorduri disonante ale căror lungi apogiaturi, înlocuind nota reală din armonie, îi sporesc tensiunea.

Am citit și recitit această pagină stranie; am ascultat-o cu cea mai profundă atenție și cu o mare dorință de a-i descoperi înțelesul; ei bine, trebuie să mărturisesc: n-am nici cea mai mică idee despre ce a vrut autorul să facă.

Această analiză sinceră pune destul în evidență marile calități muzicale ale lui Wagner. Trebuie trasă concluzia, mi se pare, că el posedă această rară intensitate de sentiment, această ardoare interioară, această voință puternică, această credință ce subjugă, emoționează și cucerește; dar și aceste calități ar avea mai multă strălucire dacă s-ar uni cu mai multă invențiune, cu mai puțin artificiu și cu o apreciere mai justă a anumitor elemente constitutive ale artei. Iată ce se poate spune despre aspectul practic.

Acum să examinăm teoriile ce se pare că aparțin școlii sale, școală desemnată în general astăzi sub numele de școala muzicii viitorului, pentru că se presupune că se opune direct gustului muzical al timpului nostru, și că se află în perfectă concordanță cu cel al unei epoci viitoare.

În această privință, mi s-au atribuit mult timp, în Germania și aiurea, păreri ce nu-mi aparțin; ca urmare, mi s-au adresat adesea laude în care puteam desluși veritabile injurii; am tăcut mereu. Astăzi, cerîndu-mi-se să mă explic categoric, aș putea oare să mai tac, sau trebuie să fac o profesiune de credință mincinoasă? Sper că nimeni nu va fi de această părere.

Să vorbim deci, și să vorbim cu o sinceritate completă. Dacă școala viitorului spune următoarele:

„Muzica, astăzi aflată în deplina putere a tinereții sale, este emancipată, liberă; ea face ceea ce dorește.

Numeroase reguli învechite și-au pierdut valabilitatea; ele au fost făcute de observatori neatenți sau de spirite rutiniere, pentru alte spirite rutiniere.

Noi cerințe ale spiritului, inimii și auzului impun noi căutări și chiar, în anumite cazuri, călcarea vechilor legi.

Diverse forme s-au uzat prea mult și nu mai pot fi admise.

De altfel, *totul e fie bun, fie prost*, după cum poate fi folosit și după rațiunea acestei utilizări.

În unirea sa cu drama, sau numai cu textul cântat, muzica trebuie să se afle totdeauna în raport direct cu sentimentul exprimat de cuvânt, cu caracterul personajului care cântă, uneori chiar cu accentul și inflexiunile vocale considerate cele mai naturale în limbajul vorbit.

Operele nu trebuie să fie scrise pentru cântăreți; dimpotrivă, cântăreții trebuie să fie formați pentru opere.

Lucrările scrise doar pentru a face să strălucească talentele unor anumiți virtuozii nu pot fi decât niște compoziții de mîna a doua și de o valoare destul de îndoielnică.

Interpreții nu sînt decât niște instrumente mai mult sau mai puțin inteligente, destinate să pună în lumină forma și înțelesul intim al lucrărilor; despotismul lor a încetat.

Maestrul rămîne maestru și el conduce.

Sunetul și sonoritatea slujesc ideea.

Ideea slujește sentimentul și pasiunea.

Lungile vocalizări rapide, înfloriturile cântului, trilul vocal, multitudinea de ritmuri sînt incompatibile cu expresia celor mai multe sentimente serioase, nobile și profunde.

E o nebunie deci să scrii pentru un *Kyrie eleison* (cea mai umilă rugăciune a Bisericii catolice) pasaje ce seamănă leit cu vociferările unei cete de bețivani dintr-o cîrciumă.

Tot așa ar fi dacă s-ar încerca să se aplice aceeași muzică unei invocații către Baal și rugăciunii adresate lui Jehova de fiii lui Israel.

Și mai odios este încă să iei o ființă ideală, fiică a celui mai mare dintre poeți, un înger de puritate și dragoste, și să o pui să cînte ca o strică etc., etc.“

Dacă acesta e codul muzical al școlii viitorului, aparținem acestei școli trup și suflet, cu convingerea cea mai adîncă și simpatia cea mai sinceră.

Dar toată lumea îi aparține; astăzi fiecare urmează mai mult sau mai puțin deschis această doctrină, în întregul ei sau în parte. Există oare vreun mare maestru care să nu scrie *ce pofteste*? Cine crede încă în regulile scolastice, dacă nu câțiva bonomi timizi pe care i-ar îngrozi umbra propriului lor nas, dacă ar avea unul?...

Merg încă mai departe: așa e de mult timp. Gluck însuși a aparținut în acest sens școlii viitorului; el spune în faimoasa-i prefață la *Alcesta*: „Nu există nici o regulă pe care n-am sacrificat-o de bună voie în favoarea efectului”.

Iar Beethoven, n-a fost el oare cel mai îndrăzneț dintre muzicienii cunoscuți, cel mai independent, cel mai nesupus? Cu mult timp înaintea lui Beethoven, Gluck admisesese utilizarea pedalelor superioare (notele ținute în registrul acut) care nu intră în armonie și produc duble și triple disonanțe. A știut să scoată efecte sublime din această îndrăzneală, în introducerea scenei infernale din *Orfeu*, într-un cor din *Ifigenia în Aulis*, și mai cu seamă în acest pasaj al nemuritoarei arii din *Ifigenia în Tauris*:

Uniți-vă plînsul cu gemetele mele.

Domnul Auber a procedat la fel în tarantela din *Muta din Porticci*. Ce libertăți și-a permis Gluck și în privința ritmului! Mendelssohn, care e considerat în școala viitorului drept un clasic, nu și-a bătut el oare joc de unitatea tonală în frumoasa sa uvertură la opera *Athalie*, ce începe în *fa* și se încheie în *re* major, la fel ca Gluck, care își începe un cor din *Ifigenia în Tauris*, în *mi* minor, pentru a-l termina în *la* minor?

Iată deci că noi toți, în acest sens, aparținem școlii viitorului.

Dar dacă ea ne spune:

„Trebuie să facem contrariul celor ce ne învață regulile.

Ne-am săturat de melodie; ne-am săturat de linii melodice; ne-am săturat de arii, de duete, de terțete, de piese a căror temă se dezvoltă în mod regulat; destul cu armoniile consonante, cu disonanțele simple, pregătite și rezolvate, cu modulațiile naturale și protejate cu meșteșug.

Nu trebuie să ținem seama decît de idee, să nu facem nici un caz de senzație.

Trebuie să disprețuim urechea, această zdreanță, să o brutalizăm pentru a o domestici: muzica nu trebuie să-i fie agreabilă. Ea trebuie să se obișnuiască cu tot, cu seriile de septime micșorate suitoare sau coboritoare, asemănătoare unor mulțimi de șerpi ce se răsucesc și se sfîșie unii pe alții suierînd; cu triplele disonanțe nepregătite și nerezolvate; cu vocile intermediare forțate să meargă împreună fără ca să se acorde nici ca armonie, nici ca ritm, și care se zgîrie reciproc; cu modulațiile îngrozi-

toare ce introduc o tonalitate într-un colț al orchestrei înainte ca dintr-altul să iasă precedentă.

Nu trebuie să se acorde stimă artei cîntului, să nu ne gîndim nici la natura și nici la exigențele ei.

Într-o operă, sîntem obligați să ne limităm la notarea declamației, chiar dacă am fi nevoiți să întrebuițăm intervalele cele mai greu de cîntat, cele mai absurde, cele mai urîte.

Nu trebuie făcută nici o diferență între muzica destinată să fie citită de un muzicant așezat liniștit în fața pupitrului său și cea care urmează să fie cîntată pe dinafară, pe scenă, de către un artist obligat să se preocupe în același timp de acțiunea sa dramatică și de cea a celorlalți actori.

Niciodată să nu ne pese de posibilitățile de execuție.

Dacă, pentru a reține un rol, pentru a și-l pune în voce, cîntăreții se chinuiesc tot atît cît s-ar chinui pentru a învăța pe dinafară o pagină în limba sanscrită sau pentru a înghiți un pumn de coji de nuci, cu atît mai rău pentru ei; sînt plătiți ca să muncească: sînt niște robi.

Vrăjitoarele lui Macbeth au dreptate: frumosul e oribil, oribilul e frumos.

Dacă asta e religia cea foarte nouă într-adevăr, sînt foarte departe de a o adopta, nu i-am aparținut niciodată, nu-i aparțin și nu-i voi aparține niciodată.

Ridic mîna și jur: *Non credo.*

Dimpotrivă, cred cu tărie: frumosul nu e oribil, oribilul nu e frumos. Fără îndoială, muzica nu are ca unic scop să fie plăcută urechii, dar cu atît mai puțin să-i fie neplăcută, s-o tortureze, s-o asasineze.

Sînt și eu om ca toți oamenii; doresc să se țină seama de senzațiile mele, să mi se menajeze urechea, această zdreanță.

Chiar de-i zdreanță; zdreanța mea mi-e dragă.

Voi răspunde, așadar, imperturbabil ceea ce i-am răspuns într-o zi unei doamne cu inimă mare și cu spirit generos, pe care ideea libertății în artă, împinsă pînă la absurd, a cucerit-o. Ea îmi spunea, în legătură cu o piesă în care se folosesc mijloace haotice, și asupra căreia mă abțineam să emit o părere: „Și totuși dumneavoastră ar trebui să vă placă asta! — Da, îmi place cum mi-ar place să beau vitriol și să mănînc arsenic.”

Mai tîrziu, un celebru cîntăreț, considerat azi drept unul din cei mai vehemenți dușmani ai muzicii viitorului, îmi făcu același compliment. El a scris o operă în care, într-o importantă scenă, mulțimea de evrei insultă un prizonier. Pentru a reda cît mai bine efectul huiduierilor populare, acest realist a scris o orchestră și un cor haotic în continue discordanțe. Încîntat de aleasa sa cutezanță, autorul, deschizîndu-și într-o zi partitura la locul cacofoniei, îmi spune, fără nici o rău-

tate, îmi place să cred: „Trebuie să vă arăt această scenă; *cu siguranță o să vă placă*.” Nu răspunsei nimic, și n-a fost nevoie nici de vitriol și nici de arsenic. Dar, deoarece azi vorbesc și pentru că încă îmi stăruie în inimă ciudatul compliment, îi voi spune:

„Nu, stimată D***, asta cu siguranță nu-mi place, dimpotrivă, detest. Considerîndu-mă un realist dezordonat, dumneata m-ai calomniat. Te pronunți la ora actuală — se spune — împotriva lui Wagner și a adeptilor săi; dar ei au mai multă dreptate să te claseze printre șerpii cu clopoței ai muzicii viitorului, pe dumneata, muzicianul pe trei sferturi italian, capabil și vinovat de această oroare, decît ai avea dumneata să mă plasezi fie și printre vulturii acestei școli, pe mine, muzicianul pe trei sferturi german, care n-am scris niciodată ceva asemănător, nu, niciodată, și te desfid să-mi demonstrezi contrariul. Hai, invită-ți unul din colegi; pune să vi se aducă cupele de alamă oxidată; turnați-vă vitriol și beți; eu prefer apa, fie ea chiar caldă, sau... o operă de Cimarosa.”

XXV

SUNT LACRYMAE RERUM

În general, nu se cunoaște destul cu câte greutate se produce partitura unei opere mari, și prin câte alte eforturi, mult mai penibile și mult mai dureroase încă, se obține prezentarea ei în fața publicului. Compozitorul, obligat să recurgă la două sau trei sute de intermediari, este un om predestinat să sufere. Nici urmă de influențe morale, nici de putere adevărată ascunsă sub toate formele.

*Nici aurul, nici grandoarea nu-l fac fericit,
Și aceste zeități nu-i răsplătesc credința
Decît cu bunuri nesigure și plăceri amăgitoare.*

La adăpostul miilor de chinuri ce însoțesc compunerea unei lucrări muzicale nu se vede decît marele virtuoz suficient de dotat pentru a-și putea interpreta el însuși propriile compoziții. Într-un anumit fel de muzică, acest autor e aproape o pasăre Phoenix, și în muzica dramatică sau simfonică sau religioasă, care impune colaborarea unei mulțimi de inteligente animate de bunăvoință, această pasăre Phoenix nu poate exista. Se spune că Sofocle recita poemele la solemnitățile olimpice ale Greciei, și că prin această simplă recitare își exalta pînă la entuziasm, își înduioșa pînă la lacrimi imensul auditoriu. Iată un exemplu al autorului fericit, puternic, radios, aproape divin! Era ascultat, era aplaudat, i se ghiceau intențiile atît de bine, încît patru cincimi din auditorii săi îl aplaudau chiar fără să-l audă.

Încercați însă astăzi să cîntați o operă pe care ați compus-o, în fața celui mai mic auditoriu de șase mii de persoane (căci un asemenea public, cît reprezintă el față de mulțimile pe care le atrăgeau jocurile olimpice?), astăzi cînd compozitorii cîntă chiar mai prost decît cîntăreții de profesie; acum cînd lira cu patru coarde e disprețuită, cînd se cer orchestre de optzeci de muzicanți, coruri de optzeci de voci, în acest ceas de emancipare nesăbuită în care pînă și ultimul sărăntoc, plătindu-și sau neplătindu-și locul de la parter, pretinde că are dreptul (îmi place acest cuvînt vechi mai mult caraghios decît lung) să audă tot ce se spune, tot

ce se cîntă sau se strigă pe scenă, tot ce se întonează în cele mai misterioase catacombe ale orchestrei, tot ce se urlă și se geme în colțurile cele mai ascunse ale corului; astăzi, cînd nu mai există încrederea în artă, într-o epocă în care ea nu numai că n-ar mai putea impresiona oamenii, dar în care pînă și munții rămîn surzi la vocea ei și nu răspund chemărilor insistente decît prin cea mai insolentă inerție, cea mai jignitoare nemișcare!

Nu, acum trebuie să plătești bani peșin pentru a obține un succes, și să plătești mult și des. Întrebați-i pe marii noștri maestri cît îi costă gloria, într-un an bun sau într-un an păgubos; nu vă vor spune, dar ei știu prea bine. . . Și această glorie odată dobîndită, necontestată, sau chiar incontestabilă, credeți oare că le va servi la reinstalarea încrederii? Credeți că lumea îi va imita pe atenieni și va spune, aplaudînd: „N-aud nimic, dar Sofocle vorbește, și ceea ce spune el trebuie să fie sublim“? Dimpotrivă, la fiecare nouă lucrare produsă de acești Sofocle moderni, trebuie luat totul de la început. Modernii noștri atenieni care nu ascultă cîtuși de puțin, dar care aud totuși foarte bine cu ambele lor urechi, nici nu se gîndesc, în asemenea ocazie, să aplaude împreună cu cunoscătorii de la parter, și chiar își bat joc, nenorociții! de zelul acestor savante aplauze. Degeaba li se spune: „Este de Sofocle!“ Ei rămîn împietriți ca dealurile, sau topăie în jurul succesului ca niște miei.

Și tocmai aceste topăieli sînt mai periculoase. Dac-aș fi un Sofocle, aș prefera să văd muntele Athos stînd nemișcat și înghețat în fața mea, surd la toate implorările mele, decît să devin centrul horelor vesele ale unei turme de oițe pariziene. Și ce-ar mai fi dacă le-ar lua locul niște berbeci sau țapi? . . . Pentru a răsplăti pe artiștii ce produc fără a le păsa de prețul comercial al operei lor, nu există decît satisfacția intimă a conștiinței lor și profunda bucurie pricinuită de măsurarea distanței parcurse de ei pe calea frumosului. Unul străbate sute de kilometri și cade tocmai în clipa cînd crede că obține premiul; altul înaintează mai mult fără a atinge țelul (căci idealul nu poate fi atins), un altul înaintează mai puțin; dar toți progresează, cu toate acestea, și toți preferă un progres oarecare sub soare, ca și setea și oboseala ce le provoacă, în locul adăposturilor răcoroase, al băuturilor savuroase, oferite de popularitate alergătorilor cărora nu le pasă de țelul inaccesibil. . .

Să adăugăm o destul de tristă remarcă în legătură cu indiferența actuală a publicului elegant, n-aș spune față de artă, dar față de antreprizele cele mai serioase ale Operei. Proprietarii primelor loji nu sînt prezenți la locurile lor nici la premieră și nici la a o suta reprezentație a unei lucrări, nici la ora opt, nici la ora șapte. Nici chiar curiozitatea, acest sentiment vulgar atît de puternic în cazul celor mai multe spirite, nu-i poate clinti astăzi. Dacă afișul ar anunța că în cursul primului act al unei opere noi îngerul Gabriel, arhanghelul Mihail și sfînta Magda-

lena în persoană cîntă un terțet, afișul ar fi inutil, iar sfînta și cele două spirite celeste și-ar cînta terțetul în fața lojilor pustii și în fața unui parter neatent, asemenea unor simpli muritori. Se mai petrece încă un fapt simptomatic tot atît de îngrijorător; altădată, în antracte, foyerul publicului era cel mai adesea preocupat de noua lucrare, pe care o judeca totdeauna cu mare severitate; toată lumea spunea: „E oribil, asta nu-i muzică; e ucigător etc., etc.” Astăzi nu se mai spune nimic; nu se mai discută nici partitura și nici piesa. Se discută însă de mama focului despre bursă, despre cursele de la Champ de Mars, despre spiritism, despre succesul lui Tamberlick la Londra, de cele ale domnișoarei Hayer la San Francisco, despre ultimul spital construit de Jenny Lind, despre primăvară, despre frunzele ce cresc; se spune: „Mă duc la Baden, mă duc în Anglia, sau la Nisa; sau pur și simplu la Fontainebleau”. Și dacă vreun spectator primitiv, vreun om din epoca de aur riscă în mijlocul unei conversații următoarea întrebare absurdă: „Ei bine! ce părere aveți?” i se răspunde: „— Despre ce? — Despre opera cea nouă! — Ah!... dar, n-am nici o părere, sau, mai bine-zis, nu-mi amintesc ce impresie mi-a făcut adineaori. N-am fost prea atent.”

În ce privește Opera, se pare că publicul său a dat bir cu fugiții. Asemenea tambur-majorului plictisit să tot își audă virtuozii cîntînd *ra* în loc de *fla*; și-a trimis bagheta ministrului. . .

Și totuși, uneori el reînvie, se înflăcărează chiar, și atunci își manifestă cu furie părerile preconceptuate, prejudecățile, exaltarea. La prima reprezentație a lui *Hernani* de Victor Hugo, în momentul în care eroul dramei strigă: „Ce bătrîn neghiob! o iubește!”, un clasic, plin de indignare, țipă: „Să fie cu putință? *bătrîne as de pică!* oare poate fi batjocorit publicul în așa hal?” Imediat, un romantic care auzise tot atît de bine, sărînd de bucurie, răspunse: „Ei bine, *bătrîne as de pică*, ce-i cu asta? E minunat, e natura însăși surprinsă în adevărul ei. *Bătrîne as de pică*, bravo! e superb!”

Iată cum se apreciază muzica în teatru.

XXVI

SIMFONII DE H. REBER; STEPHEN HELLER

În această epocă a operelor-comice, a operetelor, operelor de salon, operelor în aer liber, a muzicii ce plutește pe apă, a lucrărilor utile, în sfârșit, destinate să distreze pe oamenii oboșiți de truda pînii zilnice, nu-i așa că e ciudat să te ocupi de un compozitor de simfonii? Dar fan-tezia lui, a acestui compozitor, de a scrie simfonii, este și mai stranie; căci unde-l pot duce pe un muzician lucrări de acest gen? Mi-e teamă să aflu unde. Iată ce i se întîmplă de obicei artistului care are nenorocul să cedeze tentației de a produce lucrări de acest fel. Dacă are idei (și ace-s-tea sînt absolut necesare pentru a scrie muzică pură, fără cuvinte, care să sugereze un fel de fraze, de idei melodice, fără nici un accesoriu amu-zant pentru ochii ascultătorului), deci, dacă are idei, trebuie să cheltu-iască mult timp ca să le trieze, ca să le pună în ordine, să le examineze bine valoarea; apoi se impune o alegere și el dezvoltă cu tot meșteșugul propriu pe cele care i s-au părut mai frapante, mai demne să figureze în tabloul său muzical.

Iată-l la lucru, iată-l dornic să-și țeară lucrarea sa muzicală; imagi-nația i se aprinde, inima îi crește; e cuprins de ciudate senzații: cînd a lucrat întreaga zi și, la un ceas tîrziu din seară, simte nevoia să iasă la aer, i se întîmplă să plece fără pălărie și cu o lumînare aprinsă în mînă. Se culcă, dar nu poate dormi; lumea armonioasă a instrumentelor din orchestră se luptă crunt în creierul său cu somnul. Atunci el găsește com-binațiile cele mai îndrăznețe, cele mai noi; el inventează fraze originale, imaginează contrastele cele mai neașteptate. Este ora veritabilelor inspi-rații, dar uneori și cea a decepțiilor. Dacă, într-adevăr, după ce a avut o frumoasă idee, după ce a examinat-o din toate unghiurile, după ce a rumegat-o în voie, are, bîzuindu-se pe memoria sa, slăbiciunea să se ducă la culcare, lăsînd pe-a doua zi grija de-a o nota, aproape totdeauna i se întîmplă ca la deșteptare să se spulbere cea mai mică amintire a fru-moasei idei. Bietul compozitor simte atunci o tortură imposibil de zugră-vit prin cuvinte; încearcă să prindă din nou această fantomă melodică sau armonică, a cărei apariție l-a fermecat atît, dar în zadar, și, dacă

găsește în mintea sa câteva trăsături risipite, acestea n-au formă, nici legătură între ele, și par să fie rezultatul unui coșmar și nu al unui vis poetic. El blestemă somnul: „Dacă m-aș fi sculat să scriu — își spune — fantoma n-ar fi dispărut; e un făcut, să nu ne mai gândim la asta, să ieșim.” Iată-l mergând liniștit la o mică distanță de casă; nu se gîndește la simfonia sa; el fredonează privind apa râului ce curge, urmărind cu ochii zborul capricios al păsărilor, cînd dintr-odată, mișcarea pașilor săi coincidînd din întîmplare cu ritmul frazei muzicale pe care a uitat-o, această frază îi reapare, o recunoaște. „Ah! Doamne! strigă el, iat-o! De data asta n-am s-o mai pierd!” Își bagă repede mîna în buzunar: nenorocire! nu are la el nici caiet nici creion; imposibil de scris. Își cîntă fraza; temîndu-se că o uită iar, o cîntă din nou; aleargă spre casă fredonînd mereu, se lovește de trecători, își atrage injurii, se grăbește mai tare, urmărit de cîinii ce-l latră, ajunge în sfîrșit acasă, cîntînd mereu și cu un aer rătăcit ce-l înspăimîntă pe portar; deschide ușa apartamentului, ia o foaie de hîrtie, notează cu o mîna tremurîndă blestemata frază și cade, biruit de oboseală și griji, dar plin de bucurie; ideea acum îi aparține, a prins-o și o ține bine. Trebuie să recunoaștem că cei mai mulți compozitori par să fie doar secretarii unui spiriduș muzical pe care-l poartă în interiorul lor și care le dictează gîndurile lui cînd poștește, și care nu se înduplecă să vorbească cînd a hotărît să tacă. De aici și numeroasele capricii ale minții; de aici și momentele în care secretarul nu poate scrie destul de iute, și cele în care spiridușul pare să-și bată joc de el dictîndu-i doar prostii pe care acesta nu îndrăznește să le încredințeze hîrtiei.

Îmi amintesc că, intenționînd să scriu o cantată cu cor pe micul poem al lui Béranger intitulat *Cinci mai*, am găsit destul de lesne muzica primelor versuri, dar am rămas neputincios la ultimele două, cele mai importante, deoarece ele constituie refrenul tuturor strofelor:

*Biet soldat, voi revedea Franța,
Mîna unui fiu îmi va închide ochii.*

Tîmp de multe săptămîni m-am încăpățînat să caut o melodie potrivită cu acest refren; nu găseam mereu decît banalități lipsite de expresivitate și stil. În sfîrșit, am renunțat; și, prin urmare, am abandonat gîndul de a compune cantata. Doi ani mai tîrziu, nemaigîndindu-mă la aceasta, mă plîmbam într-o zi la Roma, pe malul rîpos al Tibrului, numit *Pro-menada Puului*; apropiindu-mă prea tare de margine, alunecai și mă prăvălii în fluviu. Căzînd, mi-a trecut prin minte că mă voi îneca; dar, văzînd că nu mă alesesem decît cu o baie la picioare și că nimerisem pur și simplu în nămol, începui să rîd și ieșii din Tîbru cîntînd:

Biet soldat, voi revedea Franța,

exact pe fraza căutată atîta amar de vreme cu doi ani înainte: „Ah! strigai eu, iată problema rezolvată: mai bine prea tîrziu decît niciodată!” Și astfel cantata a fost terminată.

Revin la simfonistul meu. Să presupunem că lucrarea sa e încheiată. El o recitește, o examinează cu atenție; e mulțumit; găsește că *asta e ceva bun*. Din acel moment e obsedat de dorința de a pune să i se copieze știmatele și, după o rezistență mai mult sau mai puțin îndelungată, ajunge totdeauna să-i cedeze. Prin urmare, cheltuiește mulți bani pentru aceste copii; ce vrei! trebuie mai întîi să semeni, ca să culegi! Să căutăm acum o ocazie pentru a face să se audă noua simfonie. Există societăți muzicale care posedă o orchestră curajoasă și foarte capabilă să execute bine asemenea lucrări. Vai! poate că această ocazie nu se va ivi niciodată. Simfonia nu este cerută; dacă autorul o propune, ea nu e acceptată; dacă e acceptată, o găsesc prea grea, n-au timp s-o studieze suficient; dacă se poate repeta destul și executa satisfăcător, publicul o găsește prea severă și nu înțelege nimic din ea; dacă, dimpotrivă, publicul îi face o primire călduroasă, două zile mai tîrziu este totuși uitată, iar compozitorul rămîne la fel de obscur ca mai înainte. Dacă îndrăznește să dea un concert, e și mai rău încă: trebuie să suporte cheltuieli enorme pentru sală, executanți, afișe etc., și să plătească în plus un impozit considerabil asupra drepturilor. Simfonia sa, ascultată o dată, este uitată rapid; s-a străduit nespun de mult și a pierdut o groază de bani.

Dacă, după aceea, îndrăznește să propună unui editor să-i publice partitura, acesta îl privește uimit, întrebîndu-se dacă oare compozitorul nu și-a pierdut capul, și-i răspunde: „Avem multe lucrări importante de publicat în prezent; muzica orchestrală se vinde foarte prost... nu putem...” etc., etc. Și atunci intervine uneori un editor îndrăzneț care are încredere în viitorul compozitorului, care-și asumă riscul de a smulge o frumoasă lucrare din anonim. Acest editor se numește Brandus sau Richaut; el publică simfonia, o salvează, ea nu va pieri cu totul; va fi plasată în zece sau douăsprezece biblioteci muzicale din Europa, cinci sau șase artiști devotați o vor cumpăra, într-o zi va fi sfîrtecă de o filarmonică din provincie, și apoi... și apoi... și apoi asta-i tot!

Acestea sînt motivele, fără îndoială, pentru care numărul simfoniilor noi se micșorează mereu. Haydn a scris peste o sută, Mozart a lăsat șaptesprezece, Beethoven nouă, Mendelssohn trei, Schubert una*. Domnul Reber a avut ceva mai mult curaj decît ultimii; a scris patru, pe care onorabilul editor Richaut tocmai le-a publicat în format mare de partitură. Sînt simfonii în forma clasică adoptată de Haydn și de Mozart;

* În timpul lui Berlioz încă nu era cunoscută totalitatea operei simfonice a acestor compozitori, multe lucrări fiind descoperite ulterior și reintrînd în viața muzicală treptat (n. tr.).

fiecare se compune din patru părți; un allegro, un adagio, un scherzo sau un menuet, și un final într-o mișcare rapidă. Trebuie totuși să semnalăm diversitatea de caracter a părții a treia în aceste patru simfonii. Cea a primei simfonii (în *re* minor) este un scherzo în doi timpi, vioi, ușor, scilicet, în genul celor ale lui Mendelssohn. În cea de-a doua (în *do*), scherzo-ul este înlocuit printr-o parte într-un tempo puțin mișcat, în trei timpi, din familia menuetelor lui Mozart și Haydn. Menuetul celei de-a treia (în *mi bemol*) este, dimpotrivă, un menuet grav, ale cărui mișcare și caracter sînt exact cele ale melodiei de dans care a purtat la origine acest nume. În sfîrșit, partea a treia a celei de-a patra simfonii (în *sol* major) este un scherzo rapid în trei timpi, ca scherzo-urile lui Beethoven. Astfel că domnul Reber, în simfoniile sale, a dat o mostră a diverselor genuri ale părților trei adoptate succesiv de cei patru maeștri, Haydn, Mozart, Beethoven și Mendelssohn. În plus, el a reintegrat în simfonie (și-l felicităm pentru asta) menuetul lent — adevăratul menuet, cu totul diferit de menuetul în mișcare rapidă al lui Haydn și Mozart — pentru care cel din *Armida* de Gluck va rămîne un admirabil model. Se povestește, în legătură cu această piesă, că Vestris întrebîndu-l pe Gluck, în timpul repetițiilor generale cu *Armida*: „Ei bine, cavaliere, mi-ai scris menuetul?” Gluck i-a răspuns: „Da, însă stilul lui e atît de grandios, încît vei fi obligat să-l dansezi în piața Caruselului”.

Stilul melodic al domnului Reber este totdeauna ales și curat; în cîteva părți din triourile sale pentru pian și coarde el dovedește o tendință spre arhaism, amintește formele unor maeștri vechi ca Rameau, Couperin, dar cu o amploare și o bogăție de dezvoltări pe care acești vechi maeștri nu le-au cunoscut. El e mai modern în simfoniile sale. Armonia lui e mai îndrăzneată decît cea a lui Haydn și Mozart, fără a arăta însă nici cea mai mică înclinație pentru disonanțele dure, pentru stilul haotic adoptat în mod sistematic, de vreo patru sau cinci ani, de cîțiva muzicieni germani cu mintea cam rătăcită, și care la ora actuală înspăimîntă civilizația muzicală.

În ceea ce privește instrumentația simfoniilor sale, ea este îngrijită, fină, adesea ingenioasă și cu totul lipsită de brutalități. Fiecare voce e scrisă cu o grijă și cu o măiestrie aleasă. Orchestra e alcătuită la fel cu cea a lui Mozart; instrumentele cu sunet puternic ca trombonii sînt excluse; nu se găsesc nici instrumente de percucie în afară de timpani, și nici modernele instrumente de suflat. Inutil de adăugat că mîna abilului contrapunctist se vede pretutindeni, și că diversele voci ale orchestrei se încrucișează, se urmăresc, se imită cu o ușurință și cu o libertate de mișcare care nu dăunează cîtuși de puțin limpezimii ansamblului. În sfîrșit, mi se pare că unul din cele mai evidente merite ale domnului Reber constă în dispunerea generală a pieselor sale, în menajarea efec-

telor și în arta atât de rară de a se opri când trebuie. Fără a se limita la proporții meschine, nu depășește totuși niciodată punctul unde auditorul poate obosi urmărindu-l, și el pare să aibă mereu prezent în minte aforismul lui Boileau:

Cine n-a știut unde să se oprească n-a știut niciodată să scrie.

Nu știu dacă toate cele patru simfonii ale domnului Reber au fost executate în concertele Conservatorului; două dintre ele le-am ascultat însă acum câțiva ani la aceste solemnități, în care e atât de greu să fii admis, și ambele au obținut un strălucit succes.

Stephen Heller mi se pare că aparține, și el, familiei puțin numeroase a muzicienilor resemnați care-și iubesc și respectă arta. El are un mare talent, mult spirit, o răbdare îngerească, o ambiție decentă, și convingeri pe care studiile sale, observațiile zilnice și bunul simț le fac de neclintit. Pianist foarte dotat, Heller compune pentru pian dar nu-și valorifică el însuși lucrările, necîntînd niciodată în public; el nu le dă nici acel aspect lustruit unit cu o facilitate plată ce asigură succesul celor mai multe lucrări destinate saloanelor; producțiile sale, în care sînt folosite toate resursele pianisticii moderne, nu prezintă nici acea scriere încilcită inabordabilă, care-i face pe unii oameni să cumpere anumite studii, deși sînt incapabili să execute nici măcar patru măsuri din ele, doar pentru a le etala pe pian, pentru a lăsa să se creadă că pot să le cînte. Nu i se poate reproșa lui Heller nici un fel de șarlatanism. El a renunțat chiar de câțiva ani să mai dea lecții, privîndu-se astfel de avantajul, mai important decît s-ar crede, de a avea elevi care să-l ridice în slava cerului. El scrie cuminte, în pas cu vremea sa, lucrări frumoase, pline de idei, cu un colorit în general suav, uneori și foarte viu, lucrări ce se răspîndesc încetul cu încetul pretutindeni unde arta pianistică e cultivată cu seriozitate; faima sa crește, el trăiește lipsit de griji și ridicolii lumii muzicale abia îl fac să surîdă. O, prea fericit muritor!

XXVII

ROMEO ȘI JULIETA, OPERA ÎN PATRU ACTE DE BELLINI; PRIMA EI REPREZENTAȚIE LA OPERĂ; DEBUTUL DOAMNEI VESTVALI

Există în prezent cinci opere cu acest nume, al căror subiect are pretenția că s-ar fi inspirat din nemuritoarea tragedie a lui Shakespeare. Și totuși, nimic nu seamănă mai puțin cu capodopera poetului englez decât libreturile, cele mai multe diforme, meschine, și uneori imbecile, pe care diverși compozitori le-au pus în muzică. Toți libretiștii au susținut, cu toate acestea, că se inspiră din Shakespeare și că-și aprind făclia la soarele iubirii sale. Palide făclii din care trei abia dacă sînt lumînările roz, dintre care una singură, fumegînd, a strălucit nițel, și din care restul nu poate fi comparat decît cu un muc de lumînare dintr-un felinar!

Ceea ce cîrpații de librete francezi și italieni, cu excepția domnului Romani (care este, cred, autorul celui al lui Bellini), au făcut din opera shakespeareană întrece tot ce se poate imagina mai pueril și nebunesc. Și nu pentru că ar fi posibil să transformi o dramă oarecare în operă, fără a o modifica, deranja sau strica mai mult sau mai puțin. Știu asta. Dar există atîtea feluri înțelepte de a îndeplini această operație profanatoare, impusă de cerințele muzicii! De exemplu, deși nu s-au putut menține toate personajele din *Romeo* de Shakespeare, cum de nu i-a venit în minte vreunuia din aranșori să păstreze măcar unul din cele pe care toți le-au suprimat? În cele două opere franceze ce se jucau pe scenele unde domnea opera-comică, cum de nu s-au gîndit să facă să apară fie Mercutio, fie doica, două personaje atît de diferite de protagoniști și care ar fi oferit muzicianului ocazia să plaseze în partitura sa contraste atît de vii? În schimb, în aceste două producții, de valori atît de inegale, au fost introduse multe personaje noi. Se află un Antonio, un Alberti, un Cébas, un Gennaro, un Adriani, o Nisa, o Cecilia etc.; și pentru ce pretexte, pentru ce fel de rezultate? . . .

În cele două opere franțuzești, deznodămîntul este fericit. Sfîrșiturile funeste erau pe atunci respinse pe toate scenele noastre lirice; se interzisese spectacolul morții, din grijă pentru extrema sensibilitate a pu-

blicului. Dimpotrivă, în cele trei opere italienești, catastrofa finală e permisă. Romeo se otrăvește, Julieta își împlință cu grație, în piept, un mic și drăguț pumnal de argint aurit; ea se așază ușor pe podeaua scenei, alături de trupul lui Romeo, scoate un scurt „ah!” tare drăguț, ce reprezintă ultima-i suflare, și gata.

Bineînțeles că nici francezii și nici italienii, ba nici măcar englezii înșiși, pe scenele lor consacrate *dramei legitime*, n-au îndrăznit să păstreze în integritatea sa caracterul lui Romeo și să lase doar să se bănuiască prima lui dragoste pentru Rosalina. Ce vreți? nu se poate imagina — chipurile — că tânărul Montagu ar fi putut iubi mai întâi o alta decât fata lui Capulet! ar fi nedemn de imaginea ce s-a creat despre acest model de îndrăgostit, asta l-ar lipsi total de poezie; publicul nu e format decât din suflete atât de constante și pure! . . .

Și totuși, cât de profundă e lecția ce-a dorit s-o dea poetul! De câte ori nu credem că iubim mai înainte să cunoaștem adevărata dragoste! Cîți Romeo n-au murit fără s-o fi cunoscut! Cîți alții nu și-au simțit inima sîngerînd timp de ani îndelungați pentru o *Rosalina* separată de sufletul lor prin prăpăstii a căror adîncime nu vroiau s-o vadă! . . . Cîți dintre ei n-au spus unui prieten: „*Ah, m-am pierdut pe mine însumi! Nu-s aici! Eu nu-s Romeo. El e dus aiurea. . . Adio dar! Nu poți să-mi dai uitarea. . .*” De câte ori iubitul Rosalinei nu-l aude pe Mercutio spunîndu-i: „*Noi te vom scoate din acest băltoc în care zaci, vîrit pînă-n urechi.*” și-i răspunde printr-un surîs neîncrezător veselului filosof care se îndepărtează plictisit de tristețea lui Romeo, spunînd: „*Ah! Rosalina aceea năzuroasă l-a scos din minți; ea-i va răpune capul.*” Pînă în clipa în care, printre splendorile seratei oferite de bogatul Capulet, el o zărește pe Julieta, și deîndată ce aude cîteva cuvinte rostite de această voce emoționată, pe care recunoaște că a căutat-o atîta vreme, inima îi tresaltă și îi crește aspirînd poetica flacără, în timp ce chipul Rosalinei dispare ca o nălucă la răsăritul soarelui. Și după banchet, rătăcind prin preajma casei Capulet, pradă unei tulburări divine, presimțind imensa schimbare ce se va produce în el, aude mărturisirea nobilei fete, se cutremură de uimire și de bucurie; și atunci începe nemuritorul dialog îngeresc:

JULIETA

Ce mîngîiere-mi ceri tu-n astă noapte?

ROMEO

Dă-mi jurămîntul tău în schimb pe-al meu.

* Pasajele din *Romeo și Julieta* se redau în traducerea lui Șt. O. Iosif (text revăzut de Al. Philippide), cf. William Shakespeare, *Opere*, vol. I ESPLA, București, 1955.

JULIETA

*Eu ți l-am dat 'nainte de-a mi-l cere. . .
Și tot aș vrea să am să ți-l dau încă!*

ROMEO

Vrei să-l oprești? De ce, odorul meu?

JULIETA

Ca să ți-l dau într-una înapoi! . . .

ROMEO

*O, sfântă noapte! Mult mi-e teamă
Că totu-i doar un vis, fiindcă-i noapte. . .
Prea dulce e să poată fi aievea!*

Dar acum trebuie să se despartă; inima lui Romeo se strânge de durere și el îi spune iubitei sale: „... Vezi, iubita mea, lumina cea pizmașă ce țivește și norii îi desparte-n răsărit. Și-a mistuit opaițele noaptea, pe culmile ce fumegă răsare voioasa zi. . . Atîrnă de plecare viața mea. Intîrzierea-i moarte! . . . Nu-i ochiul dimineții-n zarea sură, e-un pal reflex al frumuseții Cynthiei; nu-i ciocîrlia ale cărei triluri departe peste capetele noastre fac să răsune bolțile albastre! Plecarea-i cea mai groaznică durere, zăbava-i fericire. . .” Și Julieta, tremurînd, nu răspunde decît cu lacrimi. Și așa se naște marea iubire, imensă, inexprimabilă, îmbogățită de toate puterile imaginației, inimii și sufletului. Romeo și Julieta, ființe pure, se iubesc acum. . .

Shakespeare! Father!

Și cînd cunoști minunatul poem scris cu litere de jar, și cînd îi compari atîtea librete grotești numite opere, care s-au născut din el, rapsodii fade scrise cu suc de castraveți și de nuferi, trebuie să exclami:

Shakespeare! God!

și să te gîndești că ultragiul nu-l va atinge.

Dintre cele cinci opere amintite la început, *Romeo de Steibelt*, reprezentată pentru prima dată pe scena teatrului Feydeau, la 10 septembrie 1793, este mult superioară celorlalte. Este într-adevăr o partitură demnă de luat în considerație; are stil, sentiment, inventivitate, înnoiri armonice și instrumentale foarte remarcabile și care în acea epocă trebuie să fi părut adevărate îndrăzneli. Ea are o uvertură bine scrisă, plină de accente patetice și energice, savant construită, ca și o foarte frumoasă arie, precedată de un frumos recitativ:

Liniștea nopții învăluie totul cu farmecul ei,

al cărui andante are un melodism expresiv și ales, și pe care autorul a avut incredibila cutezanță s-o încheie pe a treia notă a tonalității, fără a uza de cadența finală, ca cei mai mulți contemporani ai săi.

Această arie are ca subiect scena a doua a actului trei din *Romeo* de Shakespeare, în care Julieta, singură în iatacul său, căsătorită cu Romeo în ziua respectivă, își așteaptă tânărul soț.

„O, las' perdeaua, noapte-aducătoare de dragoste, ca ochii răi s-a-doarmă și, nevăzut, Romeo, fără larmă să se strecoare-n cuibul fericirii... Cei ce jertfesc pe-altarele iubirii au drept lumină frumusețea lor, și noaptea-i place orbului amor. O, vino, noapte tainică, matroană în haină-ntunecată, 'n negru toată, și-nvață-mă să pierd un joc prin care voi câștiga un preț cu mult mai mare...”

Trebuie să mai semnalăm în lucrarea lui Steibelt o arie cu cor a bătrînului Capulet, plină de mișcare și cu un caracter agitat:

Da, furia răzbunării

Este prima nevoie a sufletului!

Marșul funebru:

Grație, virtute, cerniți-vă chipul!

și aria Julietei, din clipa cînd își va lua narcoticul. Este dramatic, chiar foarte emoționant; dar ce diferență, Doamne! între această inspirație muzicală, oricît de îngrijit ar fi interesul pînă la sfîrșit, și minunatul crescendo al lui Shakespeare (care a fost adevăratul inventator al crescendoului), pagină a cărui replică nu poate fi găsită decît în a patra scenă a actului al treilea din *Hamlet*, care începe cu aceste cuvinte: „Ei bine! mamă, ce dorești de la mine?” Ce flux plin de groază, acest lung monolog al Julietei:

What if it be a poison which the friar

Subtly hath minister'd to have me dead...

„Dar dacă-i vreo otravă, pe care-o pregăti cu viclenie călugărul, să mor, ca nunta asta să nu-l dezonoreze? ... Da, mă tem că este-așa. Și totuși nu se poate, căci pururi el trecu drept om cucernic. Cum, însă? dacă eu, culcată-n groapă, mă voi trezi-nainte ca Romeo să vină să mă cante? Ce groaznic e gîndu-acesta! N-am să mă înăbuș în boltă, 'n gura otrăvită unde în veci nu intră aer sănătos? Și de trăiesc, nu s-ar putea-ntîmpla ca moartea și cu noaptea, însoțite de spaimile aceluia loc, cavoul boltit în care zac îngrămădite de veacuri osemintele-ngropate a tuturor străbunilor și unde sub giulgiu proaspăt încă zace Tybalt însîngerat și unde, cum se spune, la miezul nopții duhurile umblă? Vai! ... Vai! ... unde, cum se spune, la miezul nopții duhurile umblă? Vai! ... Vai! ... nu s-ar putea cumva-ntîmpla prea timpuriu să mă deștept și-atunci mi-rosul greu și scrîșnetul asemeni cu-al mătrăgunei smulse din pămînt, pe

care muritorii cînd l-aud înnebunesc, o dacă-mpresurată de spaimă-atunci îmi voi ieși din minți, și cu un os al unui mort străbun îmi voi zdrobi nebunul creier... parcă zăresc pe Tybalt înotînd în sînge și căutîndu-l pe Romeo... Stai! O, Tybalt! Stai... Așteaptă-mă, Romeo! Romeo, beau în sănătatea ta!"

Muzica, îndrăznesc să cred, poate ajunge pînă aici; dar nu știi cum a ajuns aici. Ascultînd la reprezentație aceste două cutremurătoare scene, mi s-a părut că îmi simt creierul învîrtindu-se în craniu și oasele pîrîind în carne... și nu voi uita niciodată acel minunat strigăt de iubire și groază pe care l-am auzit o singură dată:

Romeo! Romeo! — Here's drink! — drink to thee!

Și voi vreți ca, după ce am cunoscut asemenea opere, după ce am simțit asemenea zguduiri, să mai iau în serios sărmanele voastre patimi căldute, micile voastre amoruri de ceară, bune de pus sub sticlă... Vreți ca cei care și-au petrecut întreaga viață în ținuturile cu mari lacuri oceanice, unde se înalță semeț acele păduri înverzite ale artei, să poată să se obișnuiască cu micile voastre straturi de iarbă, desenate cu stîngăcie, cu borcanele voastre în care înoată peștișori roșii, sau cu bălțile voastre pline cu broaște! Bieți fabricanți de opere mici!...

Cealaltă partitură franțuzească purtînd titlul de *Romeo și Julieta*, aproape necunoscută astăzi, este, din nenorocire pentru amorul nostru propriu național, de Dalayrac. Autorul infectului libret a avut prudența să nu-și indice numele. Acesta e mizerabil, plat, cu totul prostesc. S-ar spune, o lucrare compusă de doi imbecili care nu cunosc nici pasiunea, nici sentimentul, nici bunul simț, nici limba franceză, nici muzica.

Cel puțin, în aceste două opere, rolul lui Romeo este scris pentru un bărbat. Cei trei maeștrii italieni, dimpotrivă, au vrut ca iubitul Julietei să fie interpretat de o femeie. Este o rămășiță a vechilor uzanțe muzicale ale școlii italiene. Este rezultatul preocupării permanente de un senzualism copilăros. Se dorea ca femeile să cînte rolurile de îndrăgostiți, pentru că în duete două voci feminine produc mai ușor seriile de terțe, dragi urechii italiene. În vechile opere ale acestei școli aproape că nu există roluri de bas; vocile grave plăceau acestui public de sibariți, dornici de dulcegării sonore cum sînt copiii dornici de dulciuri.

Opera lui Zingarelli s-a bucurat de o faimă destul de îndelungată în Franța și în Italia. Este o muzică liniștită și grațioasă; nici urmă de caractere shakespeariene, nici de pretenția de a reda personajele ca și cînd compozitorul n-ar fi înțeles limba la care își adapta melodiile. Se citează încă aria lui Romeo *Ombra adorata*, arie celebră care a atras ea

singură mult timp la Teatrul Italian de la Paris publicul și l-a făcut să suporte plictiseala de moarte a restului lucrării. Această piesă este grațioasă, elegantă și bine scrisă în întregul ei; flautul intonează drăguțe pasaje melodice care dialoghează în mod fericit cu fragmente din fraza vocală. În această arie aproape totul este senin, Romeo, care va muri, își exprimă aici bucuria de a o reîntâlni în curînd pe Julieta și de a se îmbăta în paradis de farmecul iubirii:

*Nel fortunato Eliso
Avra contenti il cor.*

Julieta cîntă pagini în care se întretaie accente sincere cu bufonerii muzicale. Într-o mare arie, de exemplu, ea strigă: „De ce sufletul său nu se umple de durere ca al meu?”

*Non v'è un alma a questo eccesso
Sventurata al par di me.*

Apoi, o clipă, ea se reculege și, *con brio*, vocalizează *fără cuvinte*, lungi serii de triolete de cel mai vesel efect, a căror exuberanță e sporită de poznele viorilor prime.

În ceea ce privește duetul final, în scena teribilă în care Julieta, care se credea salvată, află că Romeo s-a otrăvit, asistă la agonia lui și moare, în sfîrșit, prăvălită pe trupu-i, nimic nu poate fi mai calm decît frămîntarea ei, nimic mai fermecător decît convulsiile sale; acum sau niciodată poți spune, asemeni lui Hamlet: „*They do but jest, poison in jest.*” (Nu fac decît să glumească, se prefac doar că se otrăvesc.)

Din *Romeo* de Vaccai nu se mai execută decît actul al treilea, amintit în general ca o piesă plină de pasiune și de un frumos colorit dramatic. L-am auzit la Londra și mărturisesc că n-am văzut în el nici culoare nici pasiune. Cei doi amanți se vaietă și aici într-un mod foarte calm. *They do but jest, poison in jest.* Nu știu dacă e adevărat că acest al treilea act este cel care formează acum pe cel de-al patrulea al operei de Bellini care a fost curînd reprezentată la Operă; nu l-am recunoscut. S-a apreciat, se spunea cu cîteva săptămîni în urmă, că ultimul act al lui Bellini ar fi prea slab. Otrava părea prea *in jest*. . . Am auzit această operă la Florența, acum douăzeci și cinci de ani, și n-am rămas cu nici o amintire din deznodămînt.

Acest *Romeo*, al cincilea cu acest nume, chiar dacă este una din cele mai mediocre partituri de Bellini, conține lucruri drăguțe și un final plin de elan, unde se desfășoară o frumoasă frază cîntată la unison de cei doi amanți. Pasajul m-a frapat în ziua în care l-am auzit pentru prima dată la teatrul Pergola. În orice caz, el era bine redat. Cei doi îndrăgostiți erau despărțiți cu forța de părinții lor mîniați; Montec-

chii îl țineau pe Romeo, Capuleții, pe Julieta; dar la ultima revenire a frumoasei fraze:

Ne vom revedea în ceruri!

smulgându-se amândoi din mâinile persecutorilor lor, ei se aruncau unul în brațele celuilalt și se sărutau cu o patimă extrem de shakespeariană. Din acel moment, dragostea lor devenea verosimilă. La Operă s-au abținut să riște această îndrăzneală; în Franța nu este decent ca doi îndrăgostiți să se sărute atît de pătimăș pe o scenă. Asta nu se poate admite. După cîte îmi amintesc, dulcele Bellini nu a folosit în *Romeo* al său decît o instrumentație cuminte. Nu a introdus nici timpanul nici toba mare; orchestra sa a fost lipsită la Operă de aceste două auxiliare de primă necesitate. Fiindcă drama conține scene de război civil, orchestra se poate lipsi oare de toabă? și se poate cînta și dansa astăzi fără toabă mare? Totuși, în momentul în care Julieta se tîrăște la picioarele tatălui său, scoțînd strigăte desperate, toba mare, marcînd imperturbabil timpii tari ai măsurii cu o pompoasă regularitate, produce, trebuie s-o mărturisim, un efect de un comic irezistibil. Deoarece zgomotul său acoperă totul și atrage atenția, nu te mai gîndești la Julieta și ți se pare că auzi o fanfară militară ce pășește în fruntea unei legiuni din garda națională.

Melodiile de dans intercalate în partitura lui Bellini nu au o valoare prea mare; ele sînt lipsite de farmec și de antren. Totuși un andante a plăcut: este cel care are ca temă aria din opera *La Straniera*:

Meco tu vieni, ô misera,

una din cele mai impresionante inspirații ale lui Bellini. Se dansează pe această arie. . . Și ce-i cu asta? se poate dansa pe orice.

Costumele nu au nimic special; doar cel al lui Lorenzo a atras atenția; este o mantie îmblănită cu jder. Bunul Lorenzo e îmbrăcat ca un polonez. Era deci tare frig la Verona în acea vreme? . . . Marié, care interpreta acest rol îmblănit, era răcit (*it is the cause*). El a avut multe accidente vocale. Gueymard este un Thybalt foarte energic. Doamna Gueymard a cîntat cu muzicalitate și cu vocea sa de aur rolul Julietei. Debutanta, doamna Vestvali, este o persoană voinică și frumoasă, a cărei voce de contralto, foarte dezvoltată în registrul grav, e lipsită de strălucire în mediu. Vocalizele sale sînt greoaie, iar atacul sunetului, mai ales în octava superioară, este uneori imprecis. Ea a interpretat pe Romeo cu multă. . . demnitate.

Scena de la mormînt, reprezentată de marii artiști englezi, va rămîne ca cea mai sublimă minune a artei dramatice. La numele de Romeo, care e rostit ușurel de buzele Julietei ce revine la viață, tînărul Montagu, uimit, rămîne o clipă nemișcat; un al doilea apel încă mai dragăstos îi atrage privirea spre monument; o mișcare a Julietei îi risipește îndoiala.

Ea trăiește! Romeo se aruncă pe culcușul funebru, smulge trupul adorat, sfîșîind voaluri și giulgiu, îl aduce în fața scenei, îl ridică susținîndu-l cu brațele sale. Julieta își întoarce ochii încetoșați de jur împrejur, Romeo îi vorbește, o strînge într-o îmbrățișare disperată, îi îndepărtează de pe fruntea palidă șuvițele de păr, îi acoperă chipul cu sărutări pătimate, izbucnește în hohote de rîs; în bucuria sa sfîșietoare, el a uitat că va muri. Julieta respiră. Julieta! Julieta!... Dar o durere groaznică îl vestește; otrava lucrează și-i mistuie ființa!... „O, puternică otravă! Capulet! Capulet! îndurare!” Se tîrăște în genunchi, delirînd, crezînd că-l vede pe tatăl Julietei, ce vine să i-o răpească încă o dată...

Aceeași scenă, în noua operă decurge în modul următor:

Sînt amenajate trepte de ambele părți ale mormîntului Julietei, pentru ca ea să poată coborî comod și decent. Ea coboară într-adevăr, și înaintează cu pași șovăielnici spre iubitul ei nemișcat. Și iată-i întretîndu-se cu micile lor probleme și explicîndu-și o mulțime de lucruri în liniște.

ROMEO

Ce văd!

JULIETA

Romeo!

ROMEO

Julieta trăiește!

JULIETA

Trezirea dintr-o moarte aparentă

Azi

Mă va reda deci dragostei tale!

ROMEO

Spui drept?

JULIETA

Lorenzo n-a putut să te anunțe...

ROMEO

Fără să știu, fără să-nțeleg nimic

Am crezut, din nefericire pentru mine, că te pierd definitiv.

Are there no stones in heaven?

Nu, nu există dale în cer. Întrebarea lui Othello e de prisos. Nu, nimic nu e frumos, nimic urît, nici adevărat, nici fals, nici sublim, nici

absurd; totul e plat. Publicul o știe foarte bine, el, acest model de nepăsătoare indiferență.

Dar, să ne calmăm... Din punctul de vedere al artei... (nici vorbă de artă aici), din punct de vedere al intereselor pecuniare ale Operei, credem că directorul acestui frumos teatru, angajînd-o pe doamna Vestali și montînd *Romeo* de Bellini, a făcut o proastă afacere.

Let us sleep!

I can no more...

XXVIII

ÎN LEGĂTURĂ CU UN BALET CU TITLUL FAUST; O REPLICĂ A LUI BEETHOVEN

Ideea de a transpune coregrafic drama lui Faust este cu adevărat cea mai năstrușnică ce a putut să-i treacă prin capul fără minte al unuia dintre acei oameni care se ating de orice, profanează totul fără gînd rău, cum fac mierlele și vrăbiile din marile grădini publice, care se așază pe capodoperele sculpturii. Autorul baletului *Faust* mi se pare de o sută de ori mai uimitor decît marchizul lui Molière preocupat să pună în *madrigale întreaga istorie romană*. Cît despre muzicienii care au vrut să facă să cînte personajele celebrului poem, trebuie să-i iertăm, pentru că ei au iubit mult și pentru că aceste personaje aparțin de drept artei reveriei, a pasiunii, artei irealului, a infinitului, imensei arte a sunetelor.

Cîte dedicații l-au sufocat pe olimpianul Goethe! Cîți muzicieni i-au scris: „O, tu!” sau pur și simplu: „O!”, cărora le-a răspuns sau ar fi trebuit să le răspundă: „Sînt foarte recunoscător, domnule, că ați binevoit să ilustrați un poem care, fără dumneavoastră, ar fi rămas necunoscut etc.” Era glumeț zeul din Weimar, atît de nepotrivit supranumit totuși de nu știu cine Voltaire al Germaniei. Doar o singură dată și-a găsit nasul în persoana unui muzician. Căci, se știe acum, arta muzicală nu e atît de abrutizantă cît au vrut mult timp s-o facă să se creadă oamenii de litere, și de un secol încoace au existat, se spune, aproape tot atîți muzicieni spirituali cîți literați proști.

Deci, Goethe venise să petreacă cîteva săptămîni la Viena. Îi plăcea societatea lui Beethoven care tocmai *ilustrase* într-adevăr tragedia sa *Egmont*. Plimbîndu-se într-o zi prin Prater cu Titanul melancolic, trecătorii se înclinau cu respect în fața celor doi și doar Goethe răspundea salutarilor lor. Plictisit în cele din urmă să tot fie obligat să-și ducă mîna la pălărie, Goethe spuse: „Cît de obositori sînt oamenii ăștia cu plecăciunile lor! — Nu vă supărați, Excelență, răspunse calm Beethoven, poate că pe mine mă salută.”

XXIX

TO BE OR NO TO BE, PARAFRAZĂ

A fi sau nu fi, iată întrebarea. Un suflet curajos trebuie să suporte operele proaste, concertele ridicole, virtuozii mediocri, compozitorii teribiliști, sau să se înarmeze împotriva acestui puhoi de rele și, combătându-le, să le pună capăt? Să mori, — să dormi —, nimic mai mult. Și prin acest somn să punem capăt sfîșierilor urechii, suferințelor inimii și minții, miilor de cazne impuse de meseria de critic inteligenței și simțurilor noastre! — Asta e un rezultat ce trebuie căutat cu tot dinadinsul. — Să mori, — să dormi, — să dormi, — să ai un coșmar poate. — Da, asta-i piedica. Știm noi oare cîte torturi am simți în vis, în acest somn de moarte, după ce ne-am fi părăsit greaua povară a existenței, cîte teorii nebunești am avea de examinat, cîte partituri discordante de ascultat, cîți imbecili de lăudat, cîte ultragii vom avea de adresat capodoperelor, cîte extravagante vor fi lăudate, cîte mori de vînt vor fi luate drept uriași?

Iată un motiv de reflecție; acest gînd e cel care face foiletoanele atît de numeroase și prelungește viața nefericiților care le scriu.

Într-adevăr, cine ar dori să suporte frecventarea unei lumi nebune, spectacolul demenței ei, disprețul și greșelile ignoranței sale, nedreptatea justiției sale, indiferența glacială a conducătorilor? Cine ar dori să se rotească mișcat de suflul pasiunilor celor mai puțin nobile, al intereselor celor mai meschine ascunzîndu-se sub numele dragostei pentru artă, să se coboare pînă la discutarea absurdului, să fie soldat și să-l învețe pe generalul său să comande manevra, călător și să-l orienteze pe ghidul său care totuși se rătăcește, cînd ar fi suficiente, pentru a scăpa de această misiune umilitoare, o sticlă de cloroform sau un glonte cu vîrf de oțel? Cine ar vrea să se resemneze a vedea în această lume umilă cum disperarea naște din speranță, oboseala din trîndăvie, minia din răbdare, dacă n-ar exista frica față de ceva mult mai rău dincolo de moarte, acel tărîm neștiut, de unde nici un critic nu s-a întors încă? . . . Iată ce zguduie și tulbură voința. . . — Hai, nu e permis nici măcar să meditezi cîteva clipe; iată pe tînăra cîntăreață Ofelia, cu o partitură în mîna și maimuțărind un surîs. — Ce dorești de la mine? complimente, nu-i așa? mereu,

mereu. — Nu, monseniore; am de la dumneavoastră o partitură pe care de mult timp doream să v-o înapoiez. Primiți-o, vă rog. — Eu! nu, cu siguranță nu ți-am dat niciodată nimic. — Monseniore, știți prea bine că dumneavoastră mi-ați făcut acest dar, al cărui preț a fost sporit de amabilele cuvinte cu care l-ați însoțit. Luați-l înapoi, căci, pentru o inimă nobilă, darurile cele mai prețioase rămân fără valoare din clipa în care cel care le-a făcut nu mai are pentru ea decât indiferență. Poștiți, monseniore. — Ah! zici că ai inimă? — Monseniore?! — Și ești cîntăreață? — Ce vrea să spună Altețea Voastră? — Dacă ai inimă și ești cîntăreață, trebuie să întrerupi orice comunicație între cîntăreață și femeia de inimă. — Ce diferență se impune totuși între cele două? — Așa e cum îți spun; căci influența unui talent ca al tău ar perverti mai degrabă cele mai nobile elanuri ale inimii, decât inima să fi împrumutat noblețe aspirațiilor talentului. Acest lucru părea odinioară un paradox, dar astăzi e un fapt dovedit. A fost o vreme cînd te admiram. — Într-adevăr, monseniore, m-ați făcut s-o cred. — Ai greșit cînd m-ai luat în serios. Admirația mea n-avea nimic real. — M-am înșelat amarnic. — Du-te la mănăstire. Ce vrei să obții? Un nume celebru, mulți bani, aplauzele proștilor, un soț titrat, numele de ducesă... Da, da, toate visează să se mărite cu un prinț. De ce să dorești să dai naștere unei rase de idioți? — Ai milă de el, cerule îndurător! — Dacă te vei mărita, îți voi da ca zestre acest adevăr descurajant: o artistă, chiar dacă e rece ca gheața, curată ca zăpada, nu va scăpa de calomnie. Du-te la mănăstire. Adio! sau, dacă-ți trebuie neapărat un soț, mărită-te cu un cretin, asta ai face mai bine; căci oamenii inteligenți cunosc prea bine necazurile ce le provocă. Du-te la mănăstire, fără zăbavă. Adio. — Cerule puternic, redă-i mintea răătăcită! — Am mai auzit vorbindu-se de fasoanele voastre vocale, de pretențiile voastre ridicole, de vanitatea voastră prostească. Dumnezeu v-a dat o voce, voi vă fabricați o alta. Vi se încredințează o capodoperă, voi o denaturați, îi schimbați caracterul, o sufocați cu mizerabile înfloritură, operați tăieturi necugetate, introduceți pasaje melodice grotești, arpegii rizibile, triluri poznașe; insultați pe maestru, pe oamenii de gust, arta și bunul simț. Hai, să nu mai vorbim. La mănăstire! la mănăstire! (*Iese*)

Tînăra Ofelia nu greșește cu totul. Hamlet și-a pierdut într-adevăr nițel capul. Dar asta nu se va observa în lumea noastră muzicală, în care toți la ora actuală sînt nebuni cu totul. De altfel, el are clipe de luciditate, acest biet prinț al Danemarcei; nu e nebun decât cînd vîntul bate de la nord-vest; cînd vîntul bate de la sud, el știe foarte bine să deosebească un vultur de un șoim.

XXX

ȘCOALA CĂTELUȘULUI

Școala cățelușului este cea a cîntărețelor a căror voce extrem de dezvoltată în registrul acut le permite să lanseze mereu contra-*mi*-uri și contra-*fa*-uri ascuțite, asemănătoare, prin caracterul și prin plăcerea ce o provoacă auditorului, cu țipătul unui cățel căruia i se strivește lăbuța. Doamna Cabel, trebuie s-o recunoaștem, în epoca în care practica acest sistem de cînt, își atinge mereu țelul. Cînd ea viza un *mi* sau un *fa*, și chiar un *sol* supra-acut, atingea un *sol*, un *fa* sau un *mi*; dar nu i se recunoștea nici un merit pentru aceasta; în timp ce elevele sale, sau imitatoarele, neajungînd de obicei decît la *re diez*, dacă e vorba de *mi*, sau la *mi*, dacă e vorba de *fa*, provoacă astfel exclamații frenetice de admirație. Această nedreptate și această imprecizie au reușit s-o lecuiască pe doamna Cabel de școala sa. Așa trebuie să fie. Acum ea se mulțumește să cînte ca o femeie fermecătoare ce este, și nu se mai gîndește să imite nici cățelii și nici păsările.

C U P R I N S

I. Muzica	7
II. Studiu critic al simfoniilor lui Beethoven	17
III. Cîteva considerații asupra triourilor și sonatelor lui Beethoven	47
IV. <i>Fidelio</i> , operă în trei acte de Beethoven; reprezentarea sa la Teatrul Liric	51
V. Beethoven în inelul lui Saturn. Mediumuri	63
VI. Veniturile cîntăreților	66
VII. Despre stadiul actual al artei cîntului în teatrele lirice din Franța și din Italia, și cauzele care l-au provocat; marile săli, simbriașii aplauzelor, instrumentele de percuție	67
VIII. Cîntăreții proști, cîntăreții buni, publicul, cei tocmiți să aplaude	77
IX. <i>Orfeu</i> de Gluck la Teatrul Liric	79
X. Rînduri scrise puțin timp după prima reprezentație a lui <i>Orfeu</i> la Teatrul Liric	88
XI. <i>Alcesta</i> de Euripide, cele de Quinault și de Calzabigi; partiturile lui Lulli, Gluck, Schweizer, Gulielmi și Händel cu acest subiect	93
XII. Reluarea <i>Alcestei</i> de Gluck la Operă	140
XIII. Instrumentele adăugate de moderni în partiturile vechilor maeștri	151
XIV. Sunetele acute și sunetele grave, registrul acut și registrul grav al pianului	153
XV. <i>Freyschütz</i> de Weber	155
XVI. <i>Oberon</i> , operă fantastică de K. M. Weber; prima ei reprezentare la Teatrul Liric	159
XVII. <i>Abu-Hasan</i> , operă într-un act a tinărului Weber; <i>Răpirea din Serai</i> , operă în două acte a tinărului Mozart; prima lor reprezentare la Teatrul Liric	169
XVIII. Metoda inventată de domnul Delsarte pentru a acorda instrumentele cu coarde fără ajutorul urechii	173
XIX. Muzica în biserică de domnul Joseph d'Ortigue	175
XX. Muzica în China	179
XXI. Domnilor membri ai Academiei de Arte Frumoase din Institut	184
XXII. Diapazonul	197
XXIII. Vine vremea	205
XXIV. Concerte ale lui Richard Wagner; muzica viitorului	207
XXV. Sunt lacrymae rerum	216

XXVI. Simfonii de H. Reber; Stephen Heller	219
XXVII. <i>Romeo și Julieta</i> , operă în patru acte de Bellini; prima ei reprezentare la Operă; debutul doamnei Vestvali	224
XXVIII. În legătură cu un balet cu titlul <i>Faust</i> ; o replică a lui Beethoven	233
XXIX. To be or not to be, parafrază	234
XXX. Școala cățelușului	236